Theorie und Praxis bei Hebbel.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät

der

Friedrich-Alexanders-Universität Erlangen

vorgelegt von

Wilhelm Hagen
aus Neustädtlein a/F.

Tag der mündlichen Prüfung: 22. November 1909.

Erlangen 1909.
Druck der Univ.-Buchdruckerei von E. Th. Jacob.

Referent: Prof. Dr. Hensel

Meinen lieben Eltern.

Inhalt.

I. Einleitung 1
II. Hauptteil 3
A. Theorie und Praxis im Allgemeinen 3
B. Theorie und Praxis im Speziellen 33
III. Schluss 91

Literatur.

Die verschiedenen Hebbelausgaben:
Scholz, Dramaturgie Hebbels. 1907.
Kuh, Biographie Friedrich Hebbels. 1906.
Scheunert, Der Pantragismus als System Hebbels. 1907,
Wütschke, Zeitschrift für Aesthetik. Bd. III. 1908.
Kutscher, Friedrich Hebbel als Kritiker des Dramas. 1907.
Walzel, Hebbelproblem. 1909.
Friedrich, Der Fall Hebbel. 1908.
Schapire-Neurath, Friedrich Hebbel. 1909.
Lublinski, Der Ausgang der Moderne. 1908.
Freytag. Technik des Dramas. 1908.
Bulthaupt, Dramaturgie. 1909.

I. Einleitung.

Fast jeder grössere Dramatiker hat neben seinen eigentlichen Bühnenwerken eine Reihe theoretischer Schriften über das Drama hinterlassen, sei es auch nur in Form von Aufsätzen, die wir hier und dort in Zeitschriften verstreut finden. Es ist ja an sich auch ganz begreiflich, dass ein Mensch über die rein technischen Hilfsmittel, die er zu seinem Schaffen nötig hat, sich Rechenschaft ablegt. Andererseits wieder kann nicht geleugnet werden, dass sehr häufig ein dramatisches Genie (man denke an Shakespeare) nicht das kleinste Essai über Dramaturgie geschrieben hat, während z. B. ein auf diesem Gebiet so fruchtbarer Schriftsteller wie Lessing jedenfalls nicht zu den ersten Dramatikern gezählt werden darf. Es ist ganz gewiss richtig, dass z. B. Shakespeare die Technik des Dramas in solchem Masse inne hatte, dass ihm jedes Theoretisieren hierüber absolut überflüssig erscheinen musste, ein unleugbares Zeichen des Genies. Ferner geht daraus hervor, dass man ein vorzüglicher Theoretiker sein kann, ohne als Dramatiker auch nur einigermassen mitgezählt zu werden; ja, dass nicht selten allzu eifrige Dramaturgen die sublimsten und feinsten Regeln für die Technik des Dramas aufgestellt haben, deren absolute Haltlosigkeit und Entbehrlichkeit dann ein Grösserer durch gänzliche Vernachlässigung derselben aufs glänzendste dargetan hat. Wie manche angeblich heilige Regel, von Aristoteles bis heute, ist auf diese Weise schon gefallen, und nicht zum Schaden der Literatur! Die Dramaturgie ist um des Dramas willen da, nicht umgekehrt. Und ein wirklicher Dramatiker, der praktisch etwas leistet, wird dadurch nicht kleiner, dass er theoretisch nichts leistet oder besser gesagt, dass

er keine rein theoretischen Schriften hinterlässt. Denn ist er wirklich gross, so ist seine Theorie in seinem Drama enthalten; man muss sie nur auszulösen wissen.

Anders liegt die Sache bei Hebbel. Seine dramaturgischen Werke entspringen nicht der Sucht, zu theoretisieren. Sie sind überhaupt nicht einmal als „Werk" im gewöhnlichen Sinne gedacht; daher die Tagebuchform, ab und zu ein grösserer Artikel, eine Vorrede zu einem Drama; und was die Hauptsache ist, wir haben hier eine genaue Buchführung über alle Verbesserungen, die der Werkmeister an seinem Handwerkszeuge vornahm, vom ersten bis zum letzten Federzug. Also kein Produkt müssiger Stunden, sondern das Resultat all dessen, was ein fleissiger Arbeiter einem spröden Stoffe in ständigem Schaffen abgerungen hat; kein Versuch, ein grosses Gebiet menschlichen Wissens in ein System zu zwingen, sondern eine wahrheitsgetreue Aufzeichnung, eine Geschichte, wie Hebbels Drama geworden ist, in der Hauptsache wenigstens. Daher der enorme Wert der theoretischen Schriften Hebbels. Sie sind zumeist keine ästhetischen Abhandlungen über „das Drama" (wenige ausgenommen), sondern grosse Entwürfe, dramatische Pläne, eine ewige Richtschnur seines Schaffens; ihre Ausführung sind die Dramen selbst. Daher der innige Zusammenhang zwischen Theorie und Praxis bei Hebbel. Deshalb sind sie so unentbehrlich zum Verständnis von Hebbels Eigenart. Deshalb geben sie einen so tiefen Einblick in die Werkstätte des Dichters.

Hebbel beginnt seine Auferstehung zu feiern. Man beginnt die stille Grösse des Einsamen zu ahnen, seine Schwächen zu lieben, ihn selbst da, wo er irrte, zu bewundern. Dem Zwecke, das Verständnis für den grossen Dithmarschen zu wecken, soll auch diese Schrift gewidmet sein. Sie soll Einblick geben in die grossen Pläne des Dichters und in die Art und Weise, wie er sie verwirklicht hat oder verwirklichen wollte.

II. Hauptteil.

A. Theorie und Praxis im Allgemeinen.

Bei der Entwicklung von Hebbels Dramatik und Dramaturgie wirken verhältnismässig wenig fremde Einflüsse mit; überall tritt die persönliche Note stark hervor. Aus kleinen, ärmlichen Verhältnissen entsprossen, findet er wenige Freunde, vor allem wenig uneigennützige Freunde. Ein fast krankhafter Stolz, üble Erfahrungen verbittern ihn und machen ihn misstrauisch gegen alles Fremde. Frühzeitig schliesst er sich ab gegen die Welt, um so fester, je härter er anfangs um Anerkennung ringen muss. Da gibts kein Paktieren, sondern nur ein starres Festhalten an dem, was ihm als heiliges Gesetz erscheint. Hieraus erklärt sich seine Stellung zur Literatur. Alle Eindrücke, die hier auf ihn wirken, die Griechen, Shakespeare, die Franzosen, unsere Klassiker, werden nicht mit freudigem Enthusiasmus aufgenommen; das alles ist ihm eine fast feindliche Macht, die sorgfältig studiert, auf ihren Wert und ihre Grösse untersucht, allenfalls verwertet, zuletzt aber als erledigt auf die Seite gestellt wird. So entwickelt sich in Einsamkeit und stetem Kampfe Hebbels Kunst. Der andere Grundzug seines Wesens ist sein Hang zum Grübeln, zum Ringen nach Wahrheit und Erkenntnis. Auch er entspringt den Verhältnissen, in denen der junge Hebbel aufwächst. Die harte Not, die seinem Vater zermürbt hat, erweckt in ihm früh die Gedanken: Was ist der Sinn von dem allen? Und so entsteht seine Grundfor-

derung für das Drama, für die Kunst überhaupt: „Die Kunst soll das Leben in allen seinen verschiedenartigen Gestaltungen ergreifen und darstellen. Dass dies nicht mit dem blossen Kopieren desselben abgetan ist, leuchtet ein; das Leben soll bei dem Künstler etwas anderes, als die Leichenkammer, wo es aufgeputzt und beigesetzt wird, finden. Wir wollen den Punkt sehen, von welchem es ausgeht, und den, wo es als einzelne Welle, sich in das grosse Meer unendlicher Wirkung verliert.

Dieser Grundsatz ist die Proklamation der Problemdichtung Hebbels. Aus ihrer Befolgung ergeben sich sehr viele charakteristische Eigentümlichkeiten seines Stils. Er fragt nicht: „Was wirkt auf der Bühne?“, (die Generalfrage seines direkten Antipoden Laube), sondern: „Wie lässt sich das, was meine Gedanken in letzter Zeit so unausgesetzt beschäftigt hat, in einigermassen brauchbarer Form auf die Bühne bringen?“

Die Bühne ist ihm also Mittel zum Zweck; nicht der Zweck selbst. Der Zweck ist das Drama, oder noch besser, ein in dramatische Form gegossener Abschnitt seines inneren Erlebens. Hieraus erklärt sich seine absolute Verachtung des durchschnittlichen Theaters. („Man hat sich gewöhnt, die Bühne als Zeitvertreib zu betrachten und was zum Zeitvertreib herabsinkt, ist meistens für immer degradiert.“) Doch wollen wir, ehe wir näher auf seine „positive Dramaturgie“ eingehen, erst seine meist negative Stellung zu fremden Anschauungen über das Drama untersuchen.

Naturgemäss hat sich Hebbel mit den Griechen sehr genau beschäftigt; das beweisen die überall in Tagebüchern, Briefen und kleinen Artikeln zerstreuten Gedanken über sie, die, wie alle Hebbel-Dramaturgie, über sein ganzes Leben verteilt, dennoch keinen Widerspruch enthält. Eine solche Einheitlichkeit der Beurteilung ist nur möglich, wenn das ganze grosse Gebiet einheitlich aufgenommen und verarbeitet wird, die einzelnen Aphorismen sich lediglich als Wiederholungen oder Speziali-

sierungen eines endgültig festgelegten Standpunktes darstellen. Ein genaues Studium dieser Literatur setzen auch schon die zwei gewaltigsten Entwürfe voraus, die der Dichter leider nie vollendet hat, der „Moloch“ und der „Christus“. Insbesondere das Problem des Chores hat ihn sehr beschäftigt und ist an mehreren Stellen ausführlicher behandelt. Er behandelt sie in der Hauptsache nach den zwei Generalfragen: 1) Was haben die Griechen geleistet? 2) Was können wir noch von ihnen lernen? Seine Bewunderung für ihre Grosstaten ist uneingeschränkt, wenn er auch bei der Beantwortung der zweiten Frage erhebliche Unterschiede zwischen dem alten und dem neuen Drama geltend gemacht wissen will. Am höchsten stehen ihm Sophokles und Aristophanes; Antigone ist ihm „das Meisterstück der Meisterstücke“ und über Aristophanes schreibt er: „Nach meiner Ansicht kommt eine solche Vollendung der Form selbst bei den Griechen nicht zum zweiten Mal vor; bei den neueren nun ja ohnehin nicht. Es ist strengste Geschlossenheit und feinstes Darüberstehen zu gleicher Zeit ..... eben darum nannte ihn Plato den Liebling der Grazien; und er ist nicht bloss ihr Liebling, er ist ihr Mann, er hat ihnen zu gebieten.“ Und doch überschätzt er ihre Bedeutung für unsere Literatur auch nicht. Wie überall, so macht sich auch hier sein vorwiegend kritisch veranlagter Geist geltend, indem er seine Ansicht über das griechische Drama im Verhältnis zu dem seinigen in folgende markante Worte zusammenfasst: „Menschennatur und Menschengeschick: das sind die beiden Rätsel, die das Drama zu lösen strebt. Der Unterschied zwischen dem Drama der Alten und dem Drama der Neueren liegt darin: die Alten suchten bei der Fackel der Poesie die Labyrinthe des Schicksals zu durchspähen; wir Neueren suchen die Menschennatur, in welcher Gestalt oder Verzerrung sie uns auch entgegentrete, auf gewisse ewige und unveränderliche Grundzüge, wie auf ein unerschütterliches Fundament zurückzuführen. Jenen

war dieses Zweck, was uns Mittel ist und umgekehrt. Bei den Alten ging das Leiden aus dem Handeln hervor; ihre Tragödie war eigentlich ein Triumph des Instinkts . . . . . bei den Neueren dagegen gebiert das Leiden meistens erst das Handeln. . . . . Die moderne Tragödie hat daher, neben die antike gestellt, einen kränklichen Anstrich, den der Umstand, dass das Individuum ihr Ausgangspunkt ist, noch erhöht. . . . . Soll ich nun den Grundbegriff der neueren Tragödie aussprechen, so finde ich ihn in dem herben Gebundensein des höchsten Adels menschlicher Natur, im Leid und Tod, und in dem dadurch bedingten, ja als notwendig vorausgesetzten Widerstand der Welt gegen das Grosse in seinem Werdedrang."

Das ist die Quintessenz von Hebbels Anschauung über einen Vergleich der griechischen Tragödie mit der unsern; das Wesentliche ist ihm die Klarstellung der Frage: „Was ist den Griechen, was ist uns tragisch?" In der Hauptsache kommt er zu einem fast rein philosophischen Résumé. Gegen die hier vertretene Weltanschauung kann ganz gewiss sehr viel eingewendet werden. Es kommt aber für seine Dramaturgie in erster Linie darauf an, dass er überhaupt die Forderung aufstellt, jedes Drama müsse eine Philosophie überhaupt enthalten, und nicht bloss ein Theaterstück sein, in dem etwas geschieht, gesprochen wird, das man verlässt mit dem angenehmen Bewusstsein, sich gut unterhalten zu haben. Deshalb betont er an anderen Stellen auch so stark das religiöse Moment im griechischen Drama, zweifellos eben auch in der Absicht, die Bewertung desselben wieder auf die Höhe zu heben, auf der es zu Sophokles Zeiten stand. Und die erste Bedingung muss dann hiezu freilich die sein, dass das Drama vertieft wird, dass es ewige Werte enthält, dass es unendlich viel mehr sein muss als ein „Theaterstück".

Interessant ist nun seine Ansicht über Aristoteles. Des gewandten Stagiriten bekannte Sätze über die drei

Einheiten des Dramas waren ja längst, abgesehen von der Einheit der Handlung, von Shakespeare und unseren grossen Klassikern mit souveräner Nichtachtung übergangen. Nur die Franzosen hielten daran fest, nicht zu ihrem Vorteil. Wirkungsvoller aber ist er wohl nirgends widerlegt, als in Hebbels Tagebüchern. „Aristoteles hat auf die dramatische Kunst noch schlimmer eingewirkt durch seine Bestimmung, dass die Tragödie Furcht und Mitleid erwecken solle, als durch seine Einheiten.“ Er lehnt ihn vor allem schon deshalb ab, weil seine Theorie nicht im entferntesten den Geist der griechischen Tragödie wiedergibt. Die Dichtkunst des Aristoteles ist eben im Verhältnis zu Hebbels Dramaturgie weiter nichts, wie ein oberflächlich zusammengefasstes System ohne jeden Wert und Zweck.

Hebbel will den Geist und die Tiefe der griechischen Meistertragödie herübergerettet haben in unser Drama, aber mit Wahrung unseres nationalen Empfindens, Denkens und aller durch Zeit und Verhältnisse bedingten Verschiedenheiten der beiden Völker. Also wiederum eine wesentlich inhaltliche Behandlung. Die Form erscheint ihm als wechselnd, ja er verliert fast kein Wort darüber. Gute Form ist ihm unerlässlich, aber in ihrer Notwendigkeit so selbstverständlich, dass er sie auch hier wieder fast als quantité négligeable behandelt. Das ist Hebbels Stellung zu den Griechen.

Den zweiten grossen Einschnitt in die Literaturgeschichte aller Welt macht Hebbel bei Shakespeare; noch genauer wie die Griechen kennt er ihn, der „mehr getan hat als viele Jahrtausende zusammen“. Er ist ihm „die Bibel der Dramatik“, von ihm sollen seiner Ansicht nach alle Dramatiker lernen, nie aufhören zu lernen, allerdings nicht um blinde Nachbeter zu werden, sondern um sein enormes Können sich dienstbar zu machen und auf eigenem Wege weiter zu bauen; denn „weiter müssen wir selber kommen“. Bei aller Verehrung hört Hebbel auch hier nie auf, Kritiker zu sein;

und seine Shakespearekritik ist vorwiegend historisch gedacht. „Wo kommt er her, wo fusst er?“ ist die erste Frage. „Was bringt er neues und worin liegt seine Stärke?“ das ist die zweite Frage, der sich aber auch gleich die dritte anschliesst: „Wie muss es jetzt weiter gehen?“

Das griechische Drama ist ihm die Schicksalstragödie, die Vernichtung des Individuums unter Einwirkung blindwirkender Kräfte, ein absolutes Unterliegen des Persönlichen. Shakespeares Drama nennt er „das Drama des Protestantismus“; er versteht unter diesem „Protestantismus“ die Entfaltung der Persönlichkeit im Kampfe gegen die Masse, und den Masseninstinkt des Dogmas. Hiedurch wird gleichzeitig die bei Shakespeare so stark hervortretende Eigenart begründet, die Charaktere fast übermenschlich gross zu gestalten, in eine Person eine Fülle, ja Ueberfülle der persönlichsten und grossartigsten Ideen zu legen. Also gegenüber den Griechen der Fortschritt, von einer religiös-philosophischen zur individuell-philosophischen Dramatik. Und formell preist er die strengere Geschlossenheit im Aufbau gegenüber dem griechischen Drama, das von den auf gottesdienstlicher Grundlage entstandenen Chören stets unterbrochen, nicht die streng konsequente Entwicklung des Menschenschicksals unabhängig von mystischen Einflüssen darstellt.

Nach König Lear, den er als das Meisterwerk Shakespeares bezeichnet, weil hier seiner Ansicht nach der Dichter am höchsten über seinem Werk steht, lobt er noch besonders Richard III., Julius Cäsar, Romeo und Julia, am wenigsten Hamlet, den er an vielen Stellen aufs schärfste verurteilt. Die Charaktere, die Menschen, so warm und echt empfunden und gezeichnet, das ist es, was er für das Grösste an dem Briten hält, und die strenge Logik in der dramatischen Entwicklung, die stetig Schritt für Schritt fortschreitet, nirgends eine Lücke in der Kette von notwendigen Folgen aufweist. Seine For-

derung über Shakespeare hinaus ist wiederum das Problemdrama, all das Nebeneinander von Menschen, Menschenschicksalen und Taten enger mit einander in Verbindung zu bringen, die geheimen Beziehungen zwischen dem All und dem Individuum aufzudecken und nachzuweisen, Hebbels Grösse, die, oft ins Einseitige verzerrt, seine Schwäche werden musste. Trotz aller Bewunderung Shakespeares kehrt er sich nach eingehender Würdigung seines Könnens von ihm ab mit den Worten: „Wieder mehr Shakespeare zu treiben, ist löblich und gut. Nur soll man nicht vergessen, dass es nichts Aenderes als Medizin nehmen heisst. Die Kur ist notwendig; aber leben müssten wir aus eigenen Mitteln.“

In Hebbels bemerkenswertem Vorwort zu „Maria Magdalena“ heisst es: „Nach Shakespeare hat zuerst Goethe im Faust und in den mit Recht dramatisch genannten Wahlverwandtschaften wieder zu einem grossen Drama den Grundstein gelegt.“ Das ist ein sehr bedeutsamer, für des Dichters ganze Richtung sehr bezeichnender Satz. Dass er die Franzosen Corneille und Racine ablehnt, dass er selbst Molières Kunst nicht lobt wie Viele und zwischen dessen Richtung und derjenigen Aristophanes', Shakespeares und Kleists noch den feinen Unterschied Komödie-Lustspiel macht, ist am Ende begreiflich. Merkwürdiger berührt schon sein Urteil über Lessing. Als Kritiker lässt er ihn durchaus gelten, von dem Dichter aber behauptet er: „Es ist ausser Laokoon und der Dramaturgie doch unendlich wenig Positives in ihm und die Zeit mag nahe sein, wo alles Uebrige dem Staub der Bibliotheken anheimfällt. . . . . Seine Dramen zumal sind mir unausstehlich, je mehr sich das eigentlich Leblose dem Lebendigen nähert, je widerlicher wird es, und es lässt sich doch, obgleich selbst die bessere Kritik zuweilen noch eine andere Miene annimmt, durchaus nicht leugnen, dass alle Lessingschen Menschen konstruiert sind und dass seine Haupttugenden: die ge-

glättete Sprache, die leichte Diktion und die kaustische Schärfe des Gedanken eben aus diesem Hauptmangel, der die feine Ausarbeitung der einzelnen Teile sehr begünstigen musste, hervorgingen."

Angriffe auf Schiller sind wir heute schon eher gewohnt; Hebbel mag wohl der Erste gewesen sein, der ihn von einem so hohen Standpunkt aus befehdete, ihm Oberflächlichkeit, hohle Theatralik und krasse Fehler gegen Logik und Dramatik vorwarf. Bei aller Verehrung für Schillers Feuergeist, für seine echte Begeisterung und seinen hohen Schwung bringt er ihn doch in Verbindung mit Calderon und Racine und so im Gegensatz zu Shakespeare, wenn er schreibt: „Das Schiller-Calderon-Racinesche Drama verhält sich zum Shakespeareschen wie Vokalmusik zu Instrumentalmusik." Was ihm bei Schiller ob seiner glänzenden Form und wunderbaren Diktion noch erträglich erscheint, das wird ihm aber zum Ekel an den Schillerjüngern. Eine seiner ersten grösseren Schriften enthält eine vernichtende Kritik Körners und eine begeisterte Lobrede auf Kleist, dessen „Prinz von Homburg" ihm als das beste zeitgenössische Drama und dessen „Zerbrochener Krug" ihm als die einzige deutsche Komödie erscheint, während er Körner jegliches dramatisches Talent abspricht und ihn kurzweg als Plagiator bezeichnet.

Diese im ersten Moment eigentümlich anmutende Stellungnahme wird sofort erklärlich, wenn wir uns Hebbels Drama vor Augen halten. Sein grüblerischer, weitabgewandter Geist konnte nicht befriedigt sein von den schönen Szenen Schillers, er wühlte sich tiefer ein in die Abgründe menschlicher Seelen und in die Geheimnisse des Alls. Zum Teil hart an der Grenze des auf dem Theater Möglichen steht sein philosophisch-symbolisches Drama, für eine kleinere Gemeinde berechnet als die für die Vielen geschriebenen, rede- und tatenfrohen Theaterstücke Schillers. So steht er Goethe näher, der auch tiefer geht als Schiller. Das Verlangen nach

Vertiefung vereint sie, wenn auch ihre Weltanschauungen unendlich verschieden sind. Goethes Kunst erscheint uns in das purpurne Abendrot der Antike getaucht, das wie von einer untergegangenen Welt herüberleuchtet in unsere Tage, während Hebbel mehr dem Nordlicht vergleichbar ist, das geheimnisvoll, grossartig, einsam im kalten Norden erglänzt, ohne wärmende Strahlen bis zu uns zu schicken. Diese eigenartige Weltanschauung wird weiter unten Gegenstand der Betrachtung sein. Hier gilt es noch einmal kurz zusammenzufassen, was Hebbel von der Vergangenheit herübergerettet haben will, welche alte Forderungen er wieder in ihre Rechte einsetzen will. Inhaltlich: Den heiligen Ernst des griechischen Dramas, die echte Realistik und gesättigte Lebensanschauung Shakespeares und den philosophischen Geist Goethes Die Form ist unerlässlich, aber sie kann wechseln, und es geht nicht an, wie irrtümlich angenommen wurde, sie dogmatisch festzulegen.

Das ist in kurzen Worten die Stellung des Hebbelschen Dramas zur Entwickelung des Dramas überhaupt. Von hier aus schafft er selbst weiter, getreu seiner in den ersten Jünglingsjahren festgelegten Idee über das Drama. Das Wenige übernimmt er von den Alten; alles Andere entsteht in ihm selbst und, was gleich gesagt sein soll, im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen. In der 1843 verfassten Schrift „Ein Wort über das Drama" schildert er seine Stellung zu den zeitgenössischen Dramatikern, wie seinen eigenen Stil mit den Worten:

Das deutsche Drama scheint einen neuen Aufflug zu nehmen. Welche Aufgabe hat es jetzt zu lösen? Die Frage könnte befremden, denn die zunächst liegende Antwort muss allerdings lauten: Dieselbe, die das Drama zu allen Zeiten zu lösen hatte. Aber man kann weiter fragen: Soll es in die Gegenwart hineingreifen? soll es sich nach der Vergangenheit zurückwenden? oder soll es sich um keine von beiden bekümmern, d. h. soll es sozial, historisch oder philosophisch sein? Respektable

Talente haben diese drei verschiedenen Richtungen schon eingeschlagen. Das soziale Thema hat Gutzkow aufgenommen. Vier seiner Stücke liegen vor, und sie machen in ihrer Gesamtheit einen befriedigenderen Eindruck, als einzelne, sie sind offenbar Korrelate, die den gesellschaftlichen Zustand mit scharfen, schneidenden Lichtern in seinen Höhen und Niederungen beleuchten. Richard Savage zeigt, was eine Galanterie bedeutet, wenn sie zugleich mit der Natur unter Rücksicht aufs Dekorum schliesst; je grausamer, um so besser; es war nicht recht, dass der Verfasser den ursprünglichen Schluss veränderte, denn gerade darin lag das Tragische, dass so wenig die Lady, als Richard, über ihr näheres Verhältnis zu einander klar werden konnten. Werner genügt am wenigsten; er scheint mehr aus einem Gefühl, als aus einer Idee hervorgegangen zu sein. Patkul hat gerade darin seine Stärke, worin man seine Schwäche suchen könnte, im Charakter und in der Situation des Kurfürsten; er zeigt, wer an einem Hof die abhängigste Person ist, und es gilt gleich, ob die Zeichnung auf August den Starken passt oder nicht. Die Schule der Reichen lehrt, dass die Extreme von Glück und Unglück in ihrer Wirkung auf den Menschen zusammenfallen. — Andere haben sich dem historischen Drama zugewandt. Ich glaube nun, und habe es oben ausgeführt, dass der wahre historische Charakter des Dramas niemals im Stoff liegt, und dass ein reines Phantasiegebilde selbst ein Liebesgemälde, wenn nur der Geist des Lebens in ihm weht, und es für die Nachwelt, die nicht wissen will, wie unsere Grossväter sich in unseren Köpfen abgebildet haben, sondern wie wir selbst beschaffen waren, frisch erhält, sehr historisch sein kann. Ich will hiermit keineswegs sagen, dass die Poeten ihre dramatischen Dichtungen aus der Luft greifen sollen; im Gegenteil, wenn ihnen die Geschichte oder die Sage einen Anhaltspunkt darbietet, so sollen sie ihn nicht in lächerlichem Erfindungsdünkel verschmähen, sondern ihn dankbar benutzen. Ich will nur

den weit verbreiteten Wahn, als ob der Dichter etwas anderes geben könne, als sich selbst aus seinen eigenen Lebensprozess, bestreiten; er kann es nicht, und hat es auch nicht nötig, denn wenn er wahrhaft lebt, wenn er sich nicht klein und eigensinnig in sein dürftiges Ich verkriecht, sondern durchströmt wird von den unsichtbaren Elementen, die zu allen Zeiten im Fluss sind und neue Formen und Gestalten vorbereiten, so darf er dem Zug seines Geistes getrost folgen und kann gewiss sein, dass er in seinen Bedürfnissen die Bedürfnisse der Welt, in seinen Phantasien die Bilder der Zukunft ausspricht, womit es sich freilich sehr wohl verträgt, dass er sich in die Kämpfe, die eben auf der Strasse vorfallen, nicht persönlich mischt. Die Geschichte ist für den Dichter ein Vehikel zur Verkörperung seiner Anschauungen und Ideen, nicht aber ist umgekehrt der Dichter der Auferstehungsengel der Geschichte; und was die deutsche Geschichte speziell betrifft, so hat Wienbarg in seiner vortrefflichen Abhandlung über Uhland es mit grossem Recht in Frage gestellt, ob sie auch nur Vehikel sein kann. Wer mich versteht, der wird finden, dass Shakespeare und Aeschylos meine Ansicht eher bestätigen, als widerlegen. — Auch philosophische Dramen liegen vor. Bei diesen kommt alles darauf an, ob die Metaphysik aus dem Leben hervorgeht, oder ob das Leben aus der Metaphysik hervorgehen soll. In dem einen Fall wird etwas Gesundes, aber gerade keine neue Gattung entstehen, in dem anderen ein Monstrum.

Nun ist noch ein Viertes möglich, ein Drama, das die hier charakterisierten verschiedenen Richtungen in sich vereinigt und eben deshalb keine einzelne entschieden hervortreten lässt. Dieses Drama ist das Ziel meiner eigenen Bestrebungen, und wenn ich, was ich meine, durch meine Versuche selbst, durch die Judith und die nächstens erscheinende Genoveva, nicht deutlich gemacht habe, so wäre es töricht, mit abstrakten Entwickelungen nachzuhelfen.“

Diese Zeilen enthalten das Programm für Hebbels Lebenswerk in kurzen Zügen; ein höheres Ziel hat sich und dem Drama wohl nie jemand gesteckt: Die Vereinigung aller einseitig übertriebenen Richtungen zu einem harmonischen Ganzen! Das ist die Vollendung. An Stelle aller Spezialitätendichtung, aller Modedichtung, wie sie die Romantik, die Realistik, die Naturalistik, die Neuromantik u. s. w. bis in unsere Zeit herauf waren, Ewigkeitswerte! An Stelle der deutlich diese und jene Schule verratenden Stücke das Drama! Aber nicht bloss als unbestimmtes Ideal empfunden, sondern klar und fein herauskristallisiert aus dem Wust der Stilarten: Sozialhistorisch-philosophisch soll das neue Drama werden.

Und so ist es auch geworden; alle drei Seiten klingen an. Rein historische Stoffe, wie „Herodes und Meriomne", „Judith", insbesondere „Agnes Bernauer" sind stark mit Philosophie durchsetzt und auch soziale Dramen können sie genannt werden, weil in diesen wie in allen Stücken eines der Hauptprobleme Hebbels verborgen ist: Das Verhältnis des Individuums zur Allgemeinheit. In dem mehr sozialen Drama „Maria Magdalena" ist gleichwohl das philosophische Moment gewahrt in den zahlreichen Betrachtungen Meister Antons und Klaras, die ganze Milieuschilderung, die feine, saubere Zeichnung einer an eine gewisse Zeit gebundene Anschauung über Gott, die Welt, Sitte, Moral und alles, was den gemeinen Mann bewegt, stempeln das Drama gleichzeitig zum historischen. Ebenso enthält das anscheinend rein philosophische Fragment „Moloch" z. B. sehr viele historische und noch mehr soziale Züge.

Den besten Beweis endlich für Hebbels weitgehende Universalität, für seine von kleinlichen Einseitigkeiten fast völlig freie Art, ein Thema auszuarbeiten, liefern die vielen, einander oft völlig widersprechenden Urteile über ihn. Es ist äusserst interessant, diese mehr oder minder guten Kritiken zu verfolgen. In einer alten Literaturgeschichte las ich einmal den Satz: Hebbel ist einer

der bedeutendsten Schillerepigonen (ein Urteil, das von einer wirklich einzigartigen Verständnislosigkeit zeugt). Von nicht Wenigen wurde er zum Naturalisten gestempelt; die Herren scheinen verschiedene Grundprinzipien Hebbels nicht zu kennen, insbesondere den Satz: „Kein Drama ist ohne Idee möglich.“ Mit mehr Recht nennen ihn einige einen Realisten; aber auch nur insoweit, als damit lebenswahre, echte Schilderung der Menschen und Verhältnisse in Frage kommt. Wieder andere nennen ihn Symboliker; mit Recht, er nennt sich selbst so. Aber auch seine Symbolik ist keine Einseitigkeit: „Erstes und letztes Ziel der Kunst ist, den Lebensprozess selbst anschaulich zu machen, zu zeigen, wie das Innerste des Menschen sich innerhalb der ihn umgebenden Atmosphäre, sei diese nun ihm angemessen oder nicht, entwickelt, wie das Gute das Böse und dieses wieder das Bessere in ihm zeugt, und wie dies ewige Wachstum wohl für unser Erkennen, doch keineswegs reell eine Grenze hat; dies ist Symbolik.“ Allerdings eine andere Symbolik als die der sogenannten „Symboliker“. Auch Mystiker soll er sein. Vorläufer Maeterlinks etwa? Wir wollen hören, wie er sich zur Mystik stellt: „Wie weit gehört das Wunderbare, Mystische, in die moderne Dichtkunst hinein? Nur so weit es elementarisch bleibt, d. h. die dumpfen, ahnungsvollen Gefühle und Phantasien, auf denen es beruht und die vor etwas Verstecktem, Heimlichem in der Natur zittern, vor einem ihr innewohnenden Vermögen, von sich selbst abweichen dürfen angeregt, sie dürfen aber nicht zu konkreten Gestalten, etwa Gespenster oder Geistererscheinungen verarbeitet werden, denn dem Glauben an diese ist das Weltbewusstsein entwachsen, während jene Gefühle selbst ewiger Art sind.“ Also auch hier strengste Scheidung vom „Mystizismus“ etwa des oben genannten Maeterlink. Und nun legt ihm, um das Register voll zu machen, endlich Lublinski in seinem soeben erschienenen Buch „Der Ausgang des Modernen“ auch noch den Titel „Romantiker“ bei.

„Mystiker und Romantiker“ soll er sein und ein absolut undramatischer Dichter. Und warum? „Tragisch empfinden bedeutet: vollkommensten Zwiespalt und durch ihn die Einheit empfinden.“ Und Hebbel soll „nur lediglich die All-Einheit erleben, in der jeder Dualismus verschwindet und aufgelöst wird“. Hebbel hat Hegel studiert, aber er ist kein Hegelianer: „Ich erinnere mich noch des Moments, wo ich die Hegelsche Logik und mit ihr den ganzen Hegel für immer aus der Hand legte, weil ich die Identität von Sein und Nichtsein absolut begreifen konnte.“ Ja, er tritt ausdrücklich für den Dualismus ein: „Was ein Dramatiker wert ist, der für diesen Dualismus des Rechts keinen Sinn hat, weiss jeder.“ Und ich denke, in „Agnes Bernauer“ beruht eben der ganze Konflikt auf diesem „Dualismus des Rechts“. Und in seiner Kritik über Laubes „Monaldeschi“ spricht er eingehend über „den Dualismus der Erscheinungen“. Viel eher kann man Hebbel direkt den Dichter des „Dualismus“ nennen.

Ich habe oben bereits ausgeführt, dass jede dieser Modedichtungen, die meteorartig auftauchen und bald wieder verschwinden, im wesentlichen lediglich auf der einseitigen Uebertreibung einer an sich ganz berechtigten Forderung beruhen; ein Satz, der kaum des Beweises bedarf. Liegt nun wiederum in dem Umstand, dass die verschiedensten Richtungen Hebbel als den Ihren in Anspruch nehmen, nicht ein glänzender Beweis dafür, dass er alle Zweige dramatischer Gestaltungskunst zu seinem Drama vereinigte, also ein harmonisches Ganzes schuf?

Aber auch das, was er an den Alten gelernt hat, finden wir wieder in seinen Werken. In erster Linie den heiligen Ernst der Griechen. Das ist keine leichte gefällige Form, die angenehm tändelnd, wohl auch ab und zu mit etwas Pathos, irgend einen Stoff behandelt. Bei Hebbel weht ein anderer Wind, vom ersten bis zum letzten Stück. Teilweise muten diese Werke an wie ein neuer, eigenartiger Gottesdienst; handeln sie doch auch,

wie „Moloch“ z. B., vom Göttlichen. Wie ganz anders sie empfunden und gedacht sind, als die Schillerschen Tragödien merkt man am besten nach einer guten Aufführung. Schiller erhebt uns, Hebbel erregt uns bis in die Tiefen des Herzens und des Geistes.

Ebenso finden wir Shakespearische Schulung. Mit „Judith“ schon hatte der Dichter einen Weg betreten, der ihn in absehbarer Zeit mit der sogenannten Sittlichkeit, besser genannt Prüderie, in Konflikt setzen musste. Da ist echte Realistik, die keine schwächlichen Bedenken kennt und sich nicht vor dem Anstossen fürchtet. Aber auch an anderen Stellen werden wir an den grossen Briten erinnert. Aus den herrlichen Volksszenen der „Judith“, aus der strengen Geschlossenheit im Aufbau der „Maria Magdalena“, aus der glänzenden Charakteristik in der „Agnes Bernauer“, in „Gyges und sein Ring“, in „Herodes und Marianne“ spricht Shakespeares Geist. Mochten Raupach und Konsorten glauben, sie seien die Bürgen der Zukunft, wenn sie den Schlachtenlärm und den Handlungsreichtum des Engländers auf unsere Bühnen verpflanzten, Hebbel hat den Inhalt und die Ewigkeitswerte herübergetragen in seine Werke, während sie bloss die äussere Form nahmen.

Endlich finden wir auch Goethes philosophischen Geist in Hebbels Werken. Alle Stoffe werden vertieft, in Probleme verwandelt und als solche durchgeführt. Im Vergleich zu ihnen bleibt Schiller nur an der Oberfläche haften und kommt kaum je tiefer als zu den obersten Schichten der Schatzkammern. Und doch liegt zwischen der Art Goethes und der Hebbels ein grosser Widerspruch, der gleichzeitig an die wundeste Stelle im Schaffen Hebbels rührt, an seine Philosophie. Aber nicht, dass er seine Probleme philosophisch auffässt und vertieft, ist zu verurteilen, sondern seine Philosophie selbst und die leidige Uebung, alle Personen des Stücks als damit gewissermassen infiziert zu schildern, was der Wirklichkeit nicht entspricht. Das erklärt alles Fremdartige

an ihm, und hier müsste jede Kritik einsetzen, nicht bei seiner Dramaturgie, oder wo man ihn sonst anzugreifen pflegt.

Am klarsten fällt der Misstand ins Auge, wenn man im Vergleich dazu Goethes Philosophie und seine Art, sie mit dem Drama zu verweben, betrachtet. Zunächst Goethes Philosophie: Sie ist vor allem kein System und Goethe hat auch gar nie die Absicht gehabt, aus den mancherlei Eindrücken, Erfahrungen und eingehenden wissenschaftlichen Studien, die er gemacht hatte, etwa wie Hegel, ein System zu schaffen. Gedanke reiht sich an Gedanke, nicht zusammenhangslos, aber doch in völliger Freiheit, und wo sein Wissen und seine Erfahrung aufhören, da hat er den Mut, das grosse Fragezeichen zu machen.

Anders Hebbel. Er war eigentlich ein unglücklicher Mensch und damit hängt seine Stellung als Philosoph zusammen. Vom Unglück verfolgt, wenigstens in der ersten Lebenshälfte, wird er zum Grübler über den Zweck und Wert des Lebens und seines Schicksals. Die freie Weltanschauung Goethes war ihm unmöglich, er musste auf jede Frage eine Antwort haben, wo sie ihm Wissen und Erfahrung nicht zu geben vermögen, da setzt das Denken ein und aus Erlebtem und Vermutetem wird ein System. Vom positiven Kirchenglauben vermag er sich frühzeitig loszusagen; aber er kann nicht leben ohne positive Werte und so schafft er sich eine positive Philosophie, die sich in Abstraktionen verlieren muss. Und hierin ist er tatsächlich ein Jünger Hegels. Grundverschieden allerdings ist sein System von dem Hegels, eine natürliche Folge der Entwickelung. Hebbel war misstrauisch, vergrämt und verägert, durch manchen Misserfolg zum Pessimisten geworden, dabei leidenschaftlich, von einer fast übergrossen Empfindsamkeit gegen jegliches Unrecht. Bulthaupt bezeichnet seine Leidenschaft mit einiger Uebertreibung als den typischen Hass des Parvenus gegen die neue Umgebung. Endlich hat

er etwas vom Geiste Nietzsches in sich, dem jahrelang angebetete Heiligtümer keineswegs auch heilig sind und der gern mit dem Hammer anklopft, ob sie nicht hohl und morsch klingen. Das bringt ihn so weit, dass er z. B. das Bluturteil Herzog Ernsts über Agnes Bernauer nicht nur historisch zu erklären und entschuldigen, sondern auch durch eine höchst kniffliche Philosophie über Staatsraison zu verteidigen sucht. So ergeben sich aus seinem Charakter und der dadurch gebildeten Weltanschauung manche Härten, mit denen wir uns nicht oder nur schwer zu versöhnen vermögen.

Dazu kommt noch seine Art, diese Philosophie mit dem Drama in Verbindung zu bringen. Goethes Weltanschauung ist in allen Stücken auf verschiedene Personen verteilt, sie wird teilweise sogar erst durch die Entwickelung des Dramas in der Weise dargetan, dass der Dichter uns zwingt, an der Hand der Vorgänge seinen philosophischen Gedankengang mit- oder nachzumachen. Das ist gewiss teilweise eine Folge der Systemlosigkeit Goethescher Philosophie, aber auch andernteils ein Geheimnis Goethescher Kunst der Darstellung. Bei Hebbel dagegen erscheinen manchmal, wie oben schon gesagt, die Personen mit diesen Philosophemen als direkt infiziert und eingeschworen auf das als suprema lex verkündete Problem. Dadurch wird allerdings die bei Manchen vorhandene sogenannte „Schwarz-Weiss-Manier“ der Darstellung vermieden, indem tatsächlich jedem Standpunkt eine gewisse Berechtigung zuerkannt wird. Nur ist die Gefahr eben die, dass eine wirklich nicht zu vertretende Anschauung auch einen Anschein des Rechts bekommt, wenn nicht mehr, und die Folge ist dann, dass z. B. in der schon mehrfach zitierten „Agnes Bernauer“ Herzog Albrecht denn doch etwas zu kurz nach dem Tod seiner Gattin unter der Einwirkung der herrlichen Staatsraison zur Versöhnung mit dem Vater bereit ist. Aber das ist noch nicht einmal das Schlimmste: Dieses System verbunden mit der ganzen Problematik kann soweit gehen,

dass, wie in „Julia“ (und wie in manchen Ibsenschen Dramen vor allem) die Personen uns als blosse Schachfiguren erscheinen, geschaffen und zusammengestellt, um irgend ein interessantes Schachproblem zu lösen. Und das ist Unnatur und Einseitigkeit in der schönsten Blüte.

Aber welcher grosser Dichter hat nicht schon geirrt? Hätten sie niemals mehr geirrt als Hebbel in seiner übertriebenen Problematik. Gross bleibt er darum immer noch und wertvoller ist ein Fehler des grossen Dithmarschen als ein gelungener Theatercoup etwa Laubes. Und wohlgemerkt: Es ist kein Fehler der Technik, sondern ein Durchgehen des ungestümen Naturells mit dem Verstande. Also kein Verkünden neuer, falscher Sätze, sondern ein Versehen in der Verfolgung des einmal als richtig erkannten einzigen Weges. Und da gilt doch wohl, wenn überhaupt je, der alte Satz: In magnis voluisse satis est. Hebbel ist selbst in den Einseitigkeiten und Schroffheiten seiner Philosophie nicht das, was Ibsen so schön „ein Stiefkind Gottes auf Erden“ genannt hat; aber leider fehlt ihm das sieghafte Naturell und die innere Harmonie eines Goethe und so musste es ihm versagt bleiben, den höchsten Gipfel des Parnasses zu erklimmen. Er steht aber dafür auf einer nur wenig kleineren Seitenspitze, die in ihrer unnahbaren, stolzen und furchtbaren Schönheit gar wohl mit ihrer höheren Schwester konkurieren kann.

Wurden hier in kurzen Zügen gewissermassen die Grundlinien Hebbelscher Dramatik und Dramaturgie aufgedeckt, so erübrigt uns, im Folgenden noch einige seiner spezifischen Sätze über gewisse Grundfragen des Dramas zusammenzustellen und in seinen Werken zu suchen. Das sind drei Punkte: Einmal die Stellung des Dichters zur Frage, was tragisch ist; was seiner Ansicht nach als Stoff fürs Drama in Frage kommt. Dann seine Definition der tragischen Schuld, und endlich seine Behandlung der Charaktere in der Durchführung des Dramas. In diesen drei Fällen ist es von grundlegender Bedeutung für die

Entwicklung der dramatischen Literatur, weil sie teils eine Veränderung, teils eine Erweiterung des Dramas bedeuten, und weil auf ihnen bewusst oder unbewusst fast die ganze nach Hebbel erschienene dramatische Literatur fusst.

Ausgehend von dem Satze: „Das Drama beruht auf dem Gegensatz und schöpft aus diesem seine ganze Kraft; bös und gut, Verstand und Leidenschaft rufen einander mit Notwendigkeit hervor" kommt Hebbel immer mehr zur Verinnerlichung des tragischen Konflikts und das in dem Sinne, dass das „Gegenspiel", früher eine Hauptmacht, immer mehr an Bedeutung verliert, dass seine Helden, wie er sagt, „durch das eigene Schwert fallen!" Zum Teil wohl eine Folge der Problemdichtung überhaupt, geht dieser Prozess bei Hebbel doch auch grösstenteils selbständig vor sich und verlegt den Schwerpunkt, alias tragischen Höhepunkt, ganz anderswohin. Mit dieser Auffassung tritt Hebbel in schärften Gegensatz vor allem zu Schiller, ja, er wird dadurch, was bisher noch nie in seiner ganzen Grösse gewürdigt worden ist, der Vater und Schöpfer eines ganz neuen Dramas, und zwar bewusst. „Goethe," so führt er in der schon zitierten Vorrede zur „Maria Magdalena" aus, „hat diesen Weg gewiesen (im „Tasso" vor allem), aber er hat kaum den ersten Schritt getan. Bei ihm ist es mehr unbewusst." Hebbel aber schafft hier weiter und erkennt als Erster die riesige Bedeutung dieser Deutung des Begriffes „tragisch". Das wird klar, wenn wir in kurzen Zügen einen Vergleich zwischen Schiller und Hebbel ziehen. An Maria Stuarts Tod ist Elisabeth mit ihren Räten schuld; Maria Stuart denkt gar nicht daran, über ihr Sein, über ihre „tragische Schuld" zu grübeln. Wallenstein endet durch den Verrat Oktavios; die feindlichen Brüder durch eine unglückliche Geheimnistuerei ihrer Mutter. Spiel und Gegenspiel machen hier das Drama. Anders Hebbel. In „Judith" liegt der ganze Konflikt in der Seele der Heldin, Herodes geht an sich selbst zu Grunde, Chrim-

hilds Schicksal ist eine Folge ihres Charakters; träfe sie nicht das fremde Schwert, sie würde durchs eigene fallen. Bei Hebbel liegt der Schwerpunkt nicht in Reden und grossen Pathosszenen, sondern in Gedanken und grossen inneren Kämpfen. Hieraus folgt natürlich ein völlig veränderter Standpunkt für die Stoffwahl. Tell wäre wohl nie der Held eines Hebbelschen Dramas geworden, ebensowenig wie Herodes der Held eines Schillerschen. Das sind ewig unvereinbare Gegensätze. Aber der Einfluss dieser Tragik auf die Stoffwahl ist noch viel grösser. Die frühere Haupt- und Generalfrage, wie sich dieser oder jener Stoff auf der Bühne macht, ob er nicht etwa verletzt, ob er nicht zu „krass" ist, wird dadurch abgesetzt und fortan gilt der Satz „dass der dramatische Dichter sich in demselben Sinne auf jede Spezies menschlicher Charaktere einlassen muss, wie der Naturforscher auf jede Tier- oder Pflanzengattung, gleichviel, ob sie schön oder hässlich, giftig oder heilsam ist, indem er die Totalität darzustellen hat". Das Theater soll anregen, über die tiefsten Probleme des Lebens nachzudenken, es soll das werden, was dem kirchengläubigen Christen sein Gottesdienst ist. Von dieser hohen Warte aus betrachtet gibt es nichts Anstössiges; denn „was der Dichter getreu bildet, das ist schön". Also ist in diesem Sinne selbst das Hässliche schön und der ernste Dichter darf ohne Scheu in alle Tiefen und Abgründe menschlichen Wollens, menschlicher Leidenschaft und menschlicher Schwäche hineinleuchten. Und das hat Hebbel auch getan, unbekümmert um alles Geschrei der „Sittenrichter". Von seiner Judith angefangen, die ganze lange Dramenreihe durch, gibt es fast kein Stück, das nicht auf den oder jenen „sittlichen" Widerspruch gestossen wäre. Man hat ihn zum lüsternen Dichter der Sinnlichkeit gestempelt, weil er der Erste war, der in einer Zeit masslosester Prüderie in immer neuen Variationen das Verhältnis zwischen Mann und Weib auf die Bühne gebracht hat. Auch hierin ist er Schöpfer einer ganzen Literatur

geworden. Wer hatte vor ihm dieses Problem behandelt? Vielleicht Goethe; aber von anderen Gesichtspunkten aus und in völlig anderer Durchführung. Vollends Schiller verhält sich in diesem Fall zu Hebbel wie ein Ehepaar in Gesellschaft zu einem Ehepaar in seinem Heim. Liebe und Ehe sind das Allerheiligste, gewiss; aber der Vorhang im Tempel ist lange gerissen und so hats auch Hebbel gewagt, und nicht zum Schaden der Literatur. Zugegeben, dass dadurch auch der Schund- und Schmutzliteratur wieder ein weites Feld offen steht; ich nehme sie gerne in Kauf für die Perlen, die uns dafür Hebbel und seine Nachfolger beschert haben.

Der zweite wichtige Punkt ist Hebbels Definition der sogenannten „tragischen Schuld". Wenn man nicht wüsste, dass der Philosoph Aristoteles der geistige Vater dieser herrlichen Idee ist, so würde man annehmen, dass sie dem Gehirn eines Priesters entsprungen ist. Das Drama auf ein sittenrichterliches Exposé mit Nutzanwendung für einen speziellen Fall herabzudrücken! Und dieses Hirngespinst beherrscht uns teilweise heute noch. Shakespeare hat es in seiner genialen Art allerdings völlig vernachlässigt, ebenso Goethe; aber bei Schiller spukt es überall herum. Dann kommen noch einige geistvolle Untersuchungen über die tragische Schuld und ihr Verhältnis zur christlichen Erbsünde und das Unglück ist fertig. Das mögen wohl auch Hebbels Gedanken gewesen sein, als er seine Abhandlung „Ein Wort über das Drama" schrieb, in der es heisst: Das Drama stellt den Lebensprozess an sich dar. Und zwar nicht bloss in dem Sinne, dass es uns das Leben in seiner ganzen Breite vorführt, was die epische Richtung sich ja wohl auch zu tun erlaubt, sondern in dem Sinne, dass es uns das bedenkliche Verhältnis vergegenwärtigt, worin das aus dem ursprünglichen Nexus entlassene Individuum dem Ganzen, dessen Teil es trotz seiner unbegreiflichen Freiheit noch immer geblieben ist, gegenüber steht. Das Drama ist demnach, wie es sich für die höchste Kunst-

form schicken will, auf gleiche Weise ans Seiende, wie ans Werdende verwiesen: ans Seiende, indem es nicht müde werden darf, die ewige Wahrheit zu wiederholen, dass das Leben als Vereinzelung, die nicht Mass zu halten weiss, die Schuld nicht bloss zufällig erzeugt, sondern sie notwendig und wesentlich mit einschliesst und bedingt; ans Werdende, indem es an immer neuen Stoffen, wie die wandelnde Zeit und ihr Niederschlag, die Geschichte, sie ihm entgegenbringt, darzutun hat, dass der Mensch, wie die Dinge um ihn her sich auch verändern mögen, seiner Natur und seinem Geschick nach ewig derselbe bleibt. Hiebei ist nicht zu übersehen, dass die dramatische Schuld nicht, wie die christliche Erbsünde, erst aus der Richtung des menschlichen Willens entspringt, sondern unmittelbar aus dem Willen selbst, aus der starren eigenmächtigen Ausdehnung des Ichs, hervorgeht, und dass es daher dramatisch völlig gleichgültig ist, ob der Held an einer vortrefflichen oder einer verwerflichen Bestrebung scheitert."

Auch hier ist wieder einmal Hebbelsche Dramaturgie mit Hebbelscher Philosophie verknüpft; aber nicht unlöslich. Geradezu genial erscheint mir der Gedanke an die Stelle der „tragischen Schuld" die Eigenschaft jedes grossen Individuums zu setzen, dass es mit seiner Umgebung, dem All, den Verhältnissen in Gegensatz tritt und hiedurch den dramatischen Prozess herbeiführt. Die Stellung des Individuums zum All, zu seiner Umgebung u. s. w., wie sie sich Hebbel dachte, bedarf aber erst noch der näheren Erklärung und diese Erklärung ist eine Klippe, an der schon die meisten Hebbelkommentatoren gescheitert sind, weil sich hier eine ganze Menge verschiedenster Gedankenreihen begegnen.

Die Kunst hat, wie er sagt, den Lebensprozess darzustellen; Leben aber ist der Kampf des Individuums mit dem Universum; das ist „das bedenkliche Verhältnis, worin das aus dem ursprünglichen Nexus entlassene Individuum dem Ganzen, dessen Teil es trotz seiner

unbegreiflichen Freiheit noch immer geblieben ist, gegenüber steht". Hier liegt zweifellos Hebbels innigste Annäherung an Hegelsche Philosophie. Teilweise mags wohl eine direkte Beeinflussung sein, sicher wirken aber auch eigene Beobachtungen und Studien mit. Das erhellt aus seiner fast ablehnenden Haltung gegen eine allzu starke Betonung des Individualismus, und das seitens eines Mannes, den man ruhig den Individualisten par excellence nennen kann. Shakespeares Menschen erscheinen ihm übergross, ja er fordert, dass der starke Einfluss des Individualismus aufs Drama eingeschränkt werde, damit das All zu seinem Recht komme. Fremdartig mutet das an und erscheint nur begreiflich, weil Hebbel, gerade als er diese Gedanken niederschrieb, eifrig naturwissenschaftliche Studien trieb, die ihm zeigten, wie entsetzlich klein der Mensch im Verhältnis zum All ist, wie anbetungswürdig die ganze, grosse Welt, die Natur, und wie wenig ihnen bisher im Drama gedacht wurde. Diese Eindrücke sind so lebendig bei ihm, dass all die Gedanken nie völlig abstrakt werden, wie es bei Hegel der Fall ist. Und Hebbels Glaube an den Wert des Individuums richtete sich bald wieder auf. Nun kommen freilich Sätze hinzu wie: „die ganze dramatische Kunst hat es mit dem Unverstand und der Unsittlichkeit zu tun; denn was ist unverständiger und unsittlicher als Leidenschaft?" und: „Ich behaupte, dass gar kein Drama denkbar ist, das nicht in allen seinen Stadien unvernünftig oder unsittlich wäre. Ganz natürlich; denn in jedem einzelnen Stadium überwiegt die Leidenschaft und mit ihr die Einseitigkeit oder Masslosigkeit." Diese Sätze müssen in Augenblicken entsetzlichster Selbstzerfleischung empfunden und geschrieben sein; es war noch so viel Kraft vorhanden in ihm, dass er sich losmachen konnte. Im Bereich der Abstraktion ist kaum mehr ein Drama möglich; das hat er selbst klar erkannt, vor allem in seiner Kritik über Hamlet.

Die Hauptgegner des Individuums werden immer

die Verhältnisse und die Menschen sein. Der Fall, dass der Mensch am inneren Kampf mit dem Universum, zu dem er gehört, zu Grunde geht, insbesondere wenn er leidenschaftlich und masslos sein Ich betont, ist und bleibt eine Spezialität und bedeutet immer einen geringeren Teil des dem Drama zugewiesenen Stoffgebietes. Der andere grössere Teil aber umfässt alle Fälle, in denen das Individuum im Kampfe mit den Verhältnissen und den Menschen erliegt; und hier gibts wieder die drei Möglichkeiten, dass das Individuum Unrecht, seine Gegner Recht haben, dass sie alle beide im Recht oder Unrecht sind, dass endlich der grosse Mensch, der seiner Zeit um Jahre und Jahrhunderte vorausgeeilt ist, im Kampfe das Recht vertritt. Hat nun auch Hebbel nicht alle Probleme und Möglichkeiten selbst behandelt, vielmehr mit Vorliebe nur einige wenige, wie sie den Neigungen und dem ganzen Denken entsprechen, die Wege hat er uns gewiesen durch seine geniale Umgestaltung des Begriffs der „tragischen Schuld“. So ist der Entschluss der Judith, den Holifernos zu töten, im Hebbelschen Drama nur ein ungeheures Wollen, das sie über den Durchschnitt des Menschen hinaushebt, sie in Folge deren in ungeheure, aussergewöhnliche Situationen versetzt und grosse, dem Durchschnitt unbekannte und unfassbare Gefühle und Empfindungen zeitigend, die Heldin in einen grossen inneren Konflikt bringt. Herodes, Gyges, Albrecht, Chriemhilde, sie alle befinden sich in derselben Lage, nirgends taucht die Idee auf, dass sie einmal eine Schuld auf sich laden oder geladen haben, die sie mit ihrem Tode büssen müssen. Alles ist tiefer, philosophischer empfunden und durchgeführt. Das Nähere wird im zweiten, speziellen Teil dieser Untersuchung noch erläutert werden.

Eine Folge dieser Auffassung ist Hebbels Anschauung über den Begriff der „Versöhnung“, der aristotelischen „Katharsis“. Sie entspricht seiner grossartigen, herben Weltanschauung. Nun wenn der Dichter selbst

versöhnt ist, soll er diese Versöhnung im Drama wiedergeben; jedenfalls soll er aber eine Versöhnung um jeden Preis, bei der „die Feinde sich zuerst schlagen und dann miteinander tanzen", vermeiden. Er sieht vielmehr schon Versöhnung darin, dass „die Wunde durch den Nachweis geheilt wird, dass sie für die erhöhte Gesundheit notwendig war". Infolgedessen geschieht sie im Interesse der Gesamtheit, nicht des Einzelnen wie Goethe wollte, aber nicht im Interesse der Masse, sondern der höheren Gesamtheit, Universum genannt. Im Wesentlichen also eine Versöhnung der Idee, wie er selbst sagt; auch wieder die Vertiefung des althergebrachten Begriffes Versöhnung, nur denen verständlich, die es vermögen, in Hebbelscher Luft zu atmen.

Und so hat er sie auch in den Dramen durchgeführt; daher die scheinbare Kälte, Schroffheit, aber auch die wuchtige Tragik. Denn gibts keine Versöhnung, dann muss die „Notwendigkeit des Untergangs lückenlos nachgewiesen werden". Diese Auffassung hat etwas Gewaltiges, fast Furchtbares, aber sie ist nur gewaltig und furchtbar, wie jede grosse Weltanschauung und in ihrer Forderung, der Wahrheit gemäss des Dichters Gefühle wieder zu geben, vollauf berechtigt.

Leider ist Hebbels Abhandlung zur Erlangung des Doktortitels in Erlangen verloren gegangen. In ihr scheint eine mustergültige Definition seiner Anschauung über Schuld und Versöhnung enthalten gewesen zu sein, die vor allem den starken Einfluss seiner Philosophie auf seine Dramaturgie zeigt. In den erhaltenen Bruchstücken heisst es: Es hängt nicht weniger, als Alles davon ab, dass der Begriff der Schuld richtig gefasst und nicht, wäre es auch nur nach irgend einer Seite hin, mit dem untergeordneten der Sünde, der selbst im modernen Drama, wo er freilich aus nahe liegenden Gründen grösseren Spielraum findet, als im antiken, immer wieder in jenem aufgelöst werden muss, wenn das Drama sich über das Anekdotische hinaus zum Symbolischen

erheben soll, verwechselt werde, denn wie der Begriff der tragischen Schuld, nur aus dem Leben selbst, aus der ursprünglichen Inkongruenz zwischen Idee und Erscheinung, die sich in der letzteren eben als Masslosigkeit, der natürlichen Folge des Selbsterhaltungs- und Behauptungstriebes, des ersten und berechtigsten von allen, äussert, entwickelt werden darf, nicht aber erst aus einer von den vielen Konsequenzen dieser ursprünglichen Inkongruenz, die viel zu tief in die individuellen Verirrungen und Verwirrungen hinabführen, um die Herausarbeitung des höchsten dramatischen Gehalts noch zuzulassen, so ist auch der Begriff der tragischen Versöhnung nur aus der Masslosigkeit, die, da sie sich in der Erscheinung nicht aufheben kann, diese selbst aufhebt, indem sie sie zerstört und so die Idee wieder von ihrer mangelhaften Form befreit, zu entwickeln. Allerdings bleibt die ursprüngliche Inkongruenz zwischen Idee und Erscheinung unbeseitigt und unerledigt, aber es ist einleuchtend, dass im Kreise des Lebens, den die Kunst, so lange sie sich selbst versteht, nie überschreiten wird, Nichts abgetan werden kann, was ausserhalb dieses Kreises liegt, und dass sie ihr höchstes Ziel erreicht, wenn sie gleich die nächste Konsequenz dieser Inkongruenz, die Masslosigkeit ergreift und in ihr das Sich-Selbst-Aufhebungs-Moment aufzeigt, die Inkongruenz selbst aber, die sich in der Nacht der Kreation verliert, als unmittelbar gegebenes Faktum auf sich beruhen lässt.“

Also auch hier ist die Ansicht vertreten, dass von einer Schuld im Sinne der kirchlich-christlichen Sünde nicht die Rede sein könne; infolgedessen auch nicht von einer Versöhnung, wie sie durch die Sühne dieser Schuld hervorgerufen werden könne. Der spezielle Teil der Abhandlung wird uns noch öfter mit dieser Frage beschäftigen. Bezüglich seiner Art, die Idee durchzuführen kommt bei allen Dramen die spezifisch Hebbelsche Art, Charaktere zu schildern, in Betracht. Ausgehend von der Ansicht, dass das Drama den Lebensprozess darstellen

soll, etwas Werdendes also, verlangt er, dass die Charaktere niemals „als Fertige erscheinen, die nur noch allerlei Verhältnisse durch- und abspielen, und wohl äusserlich an Glück oder Unglück, nicht aber innerlich an Kern und Wesenhaftigkeit gewinnen und verlieren können. Dies ist der Tod des Dramas, der Tod vor der Geburt. Nur dadurch, dass es uns veranschaulicht, wie das Individuum im Kampf zwischen seinem persönlichen und dem allgemeinen Weltwillen, der die Tat, den Ausdruck der Freiheit, immer durch die Begebenheit, den Ausdruck der Notwendigkeit, modifiziert und umgestaltet, seine Form und seinen Schwerpunkt gewinnt, und dass es uns so die Natur alles menschlichen Handelns klar macht, das beständig, so wie es ein inneres Motiv zu manifestieren sucht, zugleich ein widerstrebendes, auf Herstellung des Gleichgewichts berechnetes äusseres entbindet — nur dadurch wird das Drama lebendig. Und obgleich die zu Grunde gelegte Idee, von der die hier vorausgesetzte Würde des Dramas und sein Wert abhängt, den Ring abgibt, innerhalb dessen sich Alles planetarisch regen und bewegen muss, so hat der Dichter doch im gehörigen Sinn, und unbeschadet der wahren Einheit, für Vervielfältigung der Interessen, oder richtiger, für Vergegenwärtigung der Totalität des Lebens und der Welt zu sorgen, und sich wohl zu hüten, alle seine Charaktere, wie dies in den sogenannten lyrischen Stücken öfters geschieht, dem Zentrum gleich nah zu stellen. Das vollkommenste Lebensbild entsteht dann, wenn der Hauptcharakter das für die Neben- und Gegencharaktere wird, was das Geschick, mit dem er ringt, für ihn ist und wenn sich auf solche Weise Alles, bis zu den untersten Abstufungen herab, in, durch und miteinander verwickelt, bedingt und spiegelt.

Weiter gehört aber auch nach der Ansicht Hebbels „schon zum Begriff eines Charakters die Idee. Nur die Idee macht den Unterschied zwischen dramatischen Charakteren und dramatischen Figuren.“

Also eine scharfe Absage an Naturalismus und naturalistischen Realismus. Auch die Schilderung des Charakters soll vertieft werden. Und diese Forderung macht uns die andere, dass die Charaktere nicht als fertige erscheinen sollen, die nur hin- und hergeschoben werden, erst recht begreiflich. Eine Idee wird sich in andere Verhältnisse und Lagen gebracht, von verschiedenen Punkten aus betrachtet, immer variieren. Klar wird das insbesondere aus der Betrachtung der Werke. Da es eine der ersten Forderungen ist, die er aufstellt (in seinen Abhandlungen über Kleist und Körner) erscheint sie auch gleich in seinen ersten Werken, besonders glänzend durchgeführt im Charakter des Golo in der Genoveva und beherrscht sein ganzes dramatisches Schaffen.

Ja, hier liegt auch der Schlüssel zum Verständnis seiner Ausführungen über das Verhältnis der Tragödie zur Komödie. Ich habe oben schon angedeutet, dass er die Komödie über die Tragödie stellt. Beide sind ihm „im Grunde genommen nur zwei verschiedene Formen für die gleiche Idee". Und in seiner Schrift über Kleists „zerbrochenen Krug" heisst es am Schluss: Schiller erklärte die Komödie einmal für die höchste Gattung der Poesie, und nicht bloss der dramatischen, sondern der Poesie überhaupt. Er machte ein anderes Mal aber auch das Distichon:

Fratzen hätten wir wohl, wir hätten auch Toren die Menge,
Leider helfen sie uns nur zur Komödie nicht!

Es fiel dem grossen Tragöden nicht ein, sich den wohl verdienten Kranz abzunehmen und ihn einem prosaischen Charakter- und Sittenmaler oder gar einem ordinären Possenreisser und Spassmacher aufzusetzen, ja er hätte sich selbst einem Molière und Holberg gegenüber dazu nicht bewogen gefühlt. Aber der edle Kunstrichter hielt es für seine Schuldigkeit, auf die seine eigenen Leistungen und seinen eigenen Kreis noch überragende

letzte Spitze der Kunst in erhabener Selbstverleugnung hinzudeuten. Es leuchtet wohl von selbst ein, dass die Spitze aus dem Gesamtgebäude hervorwachsen, und dass die Komödie, die als solche gelten will, alle Elemente der Welt, wie die wahre Tragödie, der sie sich doch zunächst gleichzustellen hat, umfassen, dann aber, da sie dieselbe ja übertreffen soll, noch etwas hinzutun muss. Worin besteht nun dies etwas? In dem freieren Ueberblick und der aus diesem entspringenden grösseren Gleichgültigkeit gegen die Einzelerscheinungen, die der Tragöde weinend zerbrechen sieht, der Komödien lachend selbst zerbricht! Wie unermesslich weit die Sitten- und Standesgemälde und die Schilderungen der Privat- und Gemeindetorheiten, in denen man das Wesen der Komödie, trotz Aristophanes und Shakespeare, bei uns so lange völlig erschöpft zu erblicken glaubte, hinter dieser Aufgabe zurückbleiben, springt hoffentlich von selbst in die Augen, und damit fällt denn auch wohl der absurde Schluss, dass wir in Deutschland keine Komödie haben können, weil wir keine Hauptstadt haben!

So bilden bei Hebbel alle fürs Drama aufgestellten Begriffe einen Ring. Ausgehend von der Idee sind wir zur Tragik gelangt, von dort zur tragischen Schuld und Versöhnung, die uns auf das Verhältnis der Individuen zum Universum führten; Individuen aber sind Charaktere und Hebbelsche Charaktere sind unmöglich ohne die Idee, von der wir ausgingen. Ein so fest geschlossenes Ganzes ist Hebbels Dramaturgie!

Haben wir im Obigen uns vorwiegend mit der Stellung Hebbels zum Inhalt der Dramen beschäftigt, so müssen wir jetzt, am Schlusse des allgemeinen Teils noch einen Blick auf seine Behandlung der Form werfen. Bei einer so entschiedenen Betonung des Inhalts konnte diese leicht vernachlässigt werden. Aber hier greift sein Satz ein: „Gegen kein Werk muss die Kritik so scharf sein, wie gegen ein Werk ohne Form.“ Im Vorbeigehen wurde schon oben sein Verhältnis zur Form gestreift.

Das Wesentliche seines Standpunktes enthalten die Worte: „Stoff ist Aufgabe; Form ist Lösung.“ Jede Aufgabe kann auf verschiedene Arten gelöst werden; nur müssen die Lösungen richtig und gut sein. Gute Form ist ihm eine absolute Notwendigkeit und er verwendet viel Fleiss darauf. Der bei ihm nach Fertigstellung eines Dramas immer wiederkehrende Ausdruck der Freude darüber, dass „glücklich alle Mauslöcher verstopft seien“ ist nicht zum Mindesten auf die Ausfeilung des formellen Teils zu beziehen. Nur ist er auf kein Formendogma eingeschworen, Versdrama wechselt mit Prosa und für alle die tausend erdachten und erfundenen „Grundprinzipien für dramatische Form“ hat er nur ein mitleidiges Lächeln. Bezüglich des Näheren müssen wir auch in diesem Punkte auf den zweiten, speziellen Teil dieser Schrift verweisen.

Das wären die Hauptzüge Hebbelscher Theorie und Praxis im Allgemeinen. Ihre Zusammenstellung an erster Stelle erschien nötig, weil das Wesentliche vom Unwesentlichen gesondert, Wertvolles vom Wertlosen geschieden werden musste. Auch musste für die folgenden speziellen Untersuchungen ein fester Grund gewonnen werden. Wo es möglich war, wurde auch im Allgemeinen bereits Theorie und Praxis verglichen. Nicht selten musste freilich auf den speziellen Teil verwiesen werden, da ein allzugrosses Eingehen auf Einzelheiten und gegenteilige Anschauungen die Uebersichtlichkeit dieser allgemeinen Untersuchungen, die so sehr nötig ist, empfindlich gestört hätten. Dies mag die absichtlich gedrungene Kürze des Vorstehenden entschuldigen. Im unten folgenden speziellen Teil dagegen erscheint ein genaues Eingehen auf jedes Drama als wünschenswert und möglich. Auch die nur einigermassen begonnenen Fragmente werden behandelt werden, da sie ebenso zum Gesamtbild gehören und nicht selten ein reiches Feld für Beobachtungen bieten. Dass die einzelnen Werke in chronologischer Reihenfolge besprochen werden, bedarf

kaum einer Erklärung. Die Zitate, auch die rückstehenden, sind fast ausschliesslich der grossen kritischen Hebbelausgabe von Richard Maria Werner entnommen, nur wenige der „Hebbel-Dramaturgie“ von Wilhelm von Scholz; auch die Werke liegen in der Wernerschen Fassung dieser Arbeit zu grunde.

B. Theorie und Praxis im Speziellen.

Im folgenden speziellen Teil verschiebt sich das Thema etwas, indem hier die Theorie der rohe Stoff ist, der in der Praxis aus den verschiedensten Gründen Veränderungen erleiden muss. Nirgends können wir einen tieferen Einblick in Hebbels dramatisches Schaffen gewinnen als gerade hier, wo sich der Entwickelungsprozess seiner Werke sozusagen vor unseren Augen vollzieht. Vor allem springt dies bei dem ersten Werke, der „Judith“, in die Augen. Lange, bevor er überhaupt an den Stoff dachte, beschäftigten ihn Probleme, die wir in Judith, Holofernos und ihrem Verhältnis zur Welt und zu einander wieder finden. Meist sinds abgerissene Gedanken, Aphorismen ähnlich, die fast wörtlich später in Judith wiederkehren; aber auch etliche weiter ausgeführte Ideen, die für die Durchführung des Judithplanes bestimmend waren, finden sich. Auf all das werde ich später zurückkommen. Hier soll zunächst nur im allgemeinen die Vorgeschichte der Judith erzählt werden. Auch hier finden wir Hebbels Eigenart, mit einer Fülle dramatischer Pläne gleichsam zu spielen. Es sind zwei Hauptzüge erkennbar in der Zeit vor seinem ersten Drama: das ständige Grübeln über das Verhältnis des Menschen zum All, oder wie er sich ausdrückt: Als die Aufgabe meines Lebens betrachte ich die Symbolisierung meines Innern. Aus ihr folgt der Versuch, all diese Gedanken in Werken niederzulegen. Die erste Tätigkeit geht ungehindert fort, während seine ersten Pläne vor Judith alle wieder als untauglich liegen bleiben. Ungefähr zwan-

zig Entwürfe finden wir in seinem Nachlasse, darunter Vorwürfe wie: Julian, Napoleon, Alexander, Prometheus, die Jungfrau von Orleans, Heinrich der Vierte, Saul. Sie alle sind bis auf die Dithmarschen vielleicht, die er auch später wieder aufgenommen hat, mehr noch aphoristische Skizzen. Wenn man sie aufmerksam studiert, gewinnt man den Eindruck, dass ihn weniger das rein Stoffliche daran reizte, als vielmehr die Hoffnung, all das, was seit Jahren an Lebenserfahrung und Erkenntnis in ihm aufgespeichert lag, in der Ausarbeitung eines dieser Stoffe zu einem schönen Ganzen zu verarbeiten. So erklärt sich die Tagebuchstelle vom 1. Januar 1837: „Die erste Bitte, mit der ich in diesem angefangenen neuen Jahr an den Thron der ewigen Macht zu treten wage, ist die Bitte um einen Stoff zu einer grösseren Darstellung. Für so mancherlei, das sich in mir regt, bedarf ich eines Gefässes, wenn nicht alles, was sich aus dem Innersten losgerissen hat, zurücktreten und mich zerstören soll.“ Und kurz, bevor er seine Judith beginnt, nennt er sich „zum Zerplatzen voll von Ideen, die nach Ausgestaltung drängen“.

Aber lange wollte sich dieser Stoff nicht finden lassen. „In dem echten Dichtergeist muss, bevor er etwas ausbilden kann, ein doppelter Prozess vorgehen. Der genauere Stoff muss sich in eine Idee auflösen und die Idee sich wieder zur Gestalt verdichten.“ Dies bedeutsame Wort schreibt er im Juni 1838; es ist die Richtschnur für sein ganzes dramatisches Schaffen geworden.

Allein noch dauert es über ein Jahr, bis dieser Prozess in ihm vorging. Dann aber scheint es, als ob er diesen lang ersehnten Stoff ganz oberflächlich gefunden hätte. Als er sich mit Freunden über Gutzkows „Saul“ unterhielt, ging er eine Wette ein, dass sich dieses biblische Drama doch wohl leicht überbieten lasse. Und dieser Wette verdanken wir also die Judith? Dem oberflächlich Beobachtenden mag es so scheinen; wer tiefer

geht, der sieht, wie von all den vielen Stoffen sich viele in eine Idee aufgelöst hatten; unter diesen Ideen traf er die Auswahl und so verdichtete sich die Idee, die der Judith zu grunde liegt, zur Gestalt.

Der schon oben angeführte Entwurf einer Jungfrau von Orleans ist der Vorläufer der Judith; 8 Jahre hat er sich damit beschäftigt und aus der Zeit, wo er sich am intensivsten damit beschäftigt hat, stammt die bemerkenswerte Tagebuchstelle:

„Die Gottheit selbst, wenn sie zur Erreichung grosser Zwecke auf ein Individuum unmittelbar einwirkt und sich dadurch einen willkürlichen Eingriff (setzen wir den Fall, so müssen wir die ihm korrespondierenden Ausdrücke gestatten) ins Weltgetriebe erlaubt, kann ihr Werkzeug vor der Zermalmung durch dasselbe Rad, das es einen Augenblick aufhielt oder anders lenkte, nicht schützen. Dies ist wohl das vornehmste tragische Motiv, das in der Geschichte der Jungfrau von Orleans liegt. Eine Tragödie, welche diese Idee abspiegelte, würde einen grossen Eindruck hervorbringen durch den Blick in die ewige Ordnung der Natur, die die Gottheit selbst nicht stören darf, ohne es büssen zu müssen."

Und darunter steht in Klammer: Besser auszuführen! Diese bessere Ausführung haben wir in der Judith; sie erfolgte 1½ Jahre später. Allerdings darf man nicht die Schillersche Theaterjungfrau vor Augen haben, die harte Worte von Hebbel hören muss. Hebbels Jungfrau wäre eine andere geworden. Seine Stärke liegt in den innersten Vorgängen im Menschen, die mit elementarer Gewalt über ihren Zusammenhang mit der Gottheit nachdenken. Einfach bis zur Naivität sind die Helden und Heldinnen der ersten Hebbeldramen, aber furchtbar in dieser Einfachheit, von einer dramatischen Wucht, wie wir sie selten finden. Den Hintergrund für solche Charaktere fand Hebbel im Judenvolke mit seiner fanatischen Glaubensinbrunst. Und zu den Juden wurde er

geführt durch den Gutzkowschen „Saul“. Hier ging es eben, wie so oft, dass ein Grösserer durch das vergebliche Ringen eines Kleinen mit einem Stoff zu diesem hingeführt wurde.

Im Juni 1838 gibt er zum ersten Mal die Idee einer dramatischen Behandlung des Jungfrau-Stoffes auf mit den Worten: „Die J. v. O. wäre als Novelle zu behandeln; überhaupt, ich muss Chroniken lesen.“ Im Mai 1839 las er dann den Saul und der führte ihn zur interessantesten Chronik, der Bibel. So fand er seinen Stoff.

Am 2. Oktober 1839 beginnt er, wenn nicht alles täuscht, mit einer Durchführung genau nach der biblischen Darstellung; über der Arbeit kommen ihm neue Gedanken. Am 28. Oktober schreibt er im Tagebuch: Aufgeklärte Juden: in welchem Verhältnis stehen sie zur Messianischen Idee? Und ohne diese Idee: sind sie noch Juden? Daraus ersieht man, wie ihn bereits das Problem einer Natur, wie sie die Judith wurde, beschäftigte: der Glaubensfanatismus.

Vom selben Tag ist die Bemerkung: „Die Motive von einer Tat verwandeln sich meistens während der Tat und scheinen wenigstens nach der Tat ganz anders.“ Auch hieraus geht hervor, wie ihn die inneren Vorgänge in der Seele Judiths beschäftigten.

Immer mehr wühlt er sich in den seelischen Konflikt Judith ein; so schreibt er am 24. November: „In der Judith zeichne ich die Tat eines Weibes also den ärgsten Kontrast, dies Wollen und Nicht-Können dies Tun, das doch kein Handeln ist.“ Doch stockte die Arbeit von Mitte Oktober bis Mitte Dezember wegen seines Bruches mit der Doktorin Schoppe; er schrieb nicht, aber er grübelte nach. Am 15. Dezember arbeitet er weiter; eine Menge Gedankensplitter finden sich in den Tagebuchblättern, die in Judith in der einen oder anderen Weise im Dialog verwendet sind.

Da kommen die Zweifel an der Aufführbarkeit seines Werkes. Ende Dezember knüpft er mit der Berliner Schauspielerin Stich-Crelinger an, die sein Stück verlangte. Nun soll das, was in geweihter Stunde ward, ans grelle Lampenlicht. „Wirds gehen? Werden sie nicht lachen? Die Poesie will ich wohl vertreten, aber das Theatralische macht mir grosse Sorgen!“ Sogar die Ermordung des Holofernes' macht ihm Sorgen, das Köpfen. „Wie das machen? Soll man immer einen wirklichen Sünder in Bereitschaft haben, den die Schauspielerin statt des Henkers durch das Beil vom Leben zum Tode bringt?“ Ein Beweis für seine absolute Naivität in theater-technischen Fragen; drum auch später die Bühnenbearbeitung, der ich noch eigens einen Abschnitt widmen muss.

Gleichwohl spricht er am 31. Dezember 1839 mit Befriedigung von den fertigen ersten beiden Akten, während die Tragödie in ihm bis ins Kleinste fertig sei; eine arge Täuschung. Das Schwierigste war erst noch zu überwinden. Am 3. Januar 1840 schreibt er: „Wegen meiner Judith befinde ich mich jetzt in einer inneren Verlegenheit. Die Judith der Bibel kann ich nicht gebrauchen. Dort ist Judith eine Witwe, die den Holofernes durch List und Schlauheit ins Netz lockt; sie freut sich, als sie seinen Kopf im Sack hat und singt und jubelt vor und mit ganz Israel drei Monde lang. Das ist gemein; eine solche Natur ist ihres Erfolges gar nicht würdig, Taten der Art dürfen der Begeisterung, die sich später durch sich selbst gestraft fühlt, gelingen, aber nicht der Verschlagenheit, die in ihrem Glück ihr Verdienst sieht. Meine Judith wird durch ihre Tat paralysiert; sie erstarrt vor der Möglichkeit, einen Sohn des Holofernes zu gebären; es wird ihr klar, dass sie über die Grenzen hinaus gegangen ist, dass sie mindestens das Rechte aus unrechten Gründen getan hat. Aber nun der Entschluss zur Tat! Nur aus einer jungfräulichen Seele kann ein Mut hervor-

gehen, der sich dem Ungeheuersten gewachsen fühlt; dies liegt in der Ueberzeugung des menschlichen Gemüts, in dem übereinstimmenden Glauben der Völker, in den Zeugnissen der Geschichte. Die Witwe muss daher gestrichen werden. Aber eine jungfräuliche Seele kann alles opfern, nur nicht sich selbst, denn mit ihrer Reinheit fällt das Fundament ihrer Kraft, sie kann die Zinsen ihrer Unschuld nicht mehr haben, sobald sie ihre Unschuld selbst verlor. Ich habe jetzt die Judith zwischen Weib und Jungfrau in die Mitte gestellt und ihre Tat so allerdings modifiziert; es frägt sich nur, ob Judith nicht hiedurch ihre symbolische Bedeutung verliert, ob sie nicht zur blossen Exegese eines dunklen Menschencharakters herabsinkt."

Das Wesentliche ist in dieser Stelle enthalten, aber noch nicht alles. Es fällt sofort in die Augen, wenn wir die Hebbelsche Judith mit der biblischen vergleichen.

Das zu den Apokryphen zählende Buch Judith, vermutlich eine der vielen Bibelfälschungen, malt die Judith als ein Weib im Stil der katholischen Kirchenheiligen, überlebensgross, unnatürlich und in ihrer blinden Abneigung gegen alles Nichtjüdische, die sie nicht einmal das Gemeine ihrer Tat erkennen lässt, nicht gerade edel wirkend. Holofernes dagegen erscheint nach der biblischen Darstellung als das nach Schwarz-Weissmanier konstruierte Bühnenungeheuer, sein Gefolge als die Höllenbrut, wert von Jehova vertilgt zu werden. Die Juden dagegen als das edle Gottesvolk, dessen Vollendung sie selbst in ihrer volksheiligen Judith erkannt haben.

So eignet sich der Stoff allerdings zunächst mehr zum Predigttext als zum Vorwurf für ein Drama. Und grosser Veränderungen bedurfte es, um ihn zu dem zu machen, was Hebbel aus ihm gemacht hat.

Zunächst zur Judith selbst! Aus einer Witwe wurde hier eine jungfräuliche Witwe; Jungfrau und doch Witwe, Witwe und doch nie Weib. Ihre symbolische Bedeutung

hat sie dadurch wohl verloren und ist zur Exegese eines dunkeln Menschencharakters herabgesunken: Herabgesunken? Das eben glaube ich nicht. Es ist ein eigenartiger Zug mehr, den der Dichter um seine Heldin gewoben hat; das Thema selbst ändert er nicht. Es handelt sich darum, dass ein Weib ohne Liebe sich hingibt als Opfer für andere, um den Feind eben durch diese Preisgabe ihres Körpers zu vernichten. Hieraus folgt für dieses Weib das Gefühl der Schmach und Entehrung, gleichviel, ob sie Frau oder Jungfrau ist. Wie sich dieses Gefühl allerdings äussert, das ist natürlich verschieden bei der Jungfrau und bei der Frau. Aber das ist nicht das Wesentliche.

Die Judith der Bibel hat keine Gedanken weiter als den: Ich gebe mich hin, ihn zu betören und töte ihn dann; und das tut sie im Schlafe, hinterlistig, aus edlen Motiven vielleicht, aber in der Art der Ausführung doch unendel. Die Judith Hebbels dagegen, die auch auszieht mit den Gedanken, den Feind des Volkes zu töten, durchlebt vor unseren Augen all die tausend Qualen und Zweifel, die das an sich keusche Weib bei einer solchen Hingabe empfinden muss. Und Holofernes ist grösser als ihre Volksgenossen, als die Männer, die sie vor ihm kannte. Er ist nicht so gross, dass seine Grösse ihr das Henkerbeil aus der Hand windet; aber doch stürzt sie sein Wesen in einen Strudel der widerstrebendsten Gefühle; er ist ein Mann! Ihre Volksgenossen sind Knaben gegen ihn. Damit hört sie auf, ihn als Hebräerin zu hassen. Aber er missbraucht sie wie den Wein zum Rausch; und deshalb erschlägt sie ihn, als Weib, ihn, den Vernichter ihrer Weibesehre. So hat sich das Motiv verwandelt während der Tat; und das ist der Wendepunkt im Drama der Judith. Als eine Volksheldin zog sie aus, und wie sie wiederkehrt, und als solche gefeiert wird, kann sie sich nicht mehr als solche fühlen. Sie wollte sich opfern, um ihn zu fällen und nun kam es so,

dass er sie erst missbrauchen musste, um ihr das Schwert in die Hand zu zwingen.

Die Folge dieser Auffassung war nun natürlich, dass Hebbel das sinnliche Moment stark betonen musste, wie Bulthaupt schreibt. Statt des Ausdrucks „betonen musste", stünde allerdings besser „nicht ausser Acht lassen konnte"; denn für Hebbel lag eben in diesem sinnlichen Moment der Konflikt. Holofernes kann das Weib nicht achten; bei ihm ist das Sinnliche tierisch. Aber warum eine solche Auffassung, die leider sehr vielen Männern auch unserer Zeit sehr geläufig ist, nichts mit dem Drama zu tun haben soll, wie Bulthaupt meint, ist mir völlig unerfindlich. Bulthaupt ist eben der „Klassiker", der nicht einmal sieht, wie gewaltig hier Hebbel trotz seiner Schwächen Schiller überragt; es ist ihm nicht gegeben, über die Klassiker hinauszudenken und das Grosse richtig zu würdigen, was nach Schiller und Goethe auch andere geleistet haben. Er meint, die Art, in welcher Hebbel den Mord begehen lässt und motiviert, spielt bereits in der allerniedrigsten Sphäre. Und warum? Weil Judith im entscheidenden Moment aus persönlichen Gründen handelt, als Rächerin ihrer Frauenehre, und nicht wie Anfangs als Volksheldin, soll ein Bruch in ihrem Wesen sein! Hat Bulthaupt das Problem tatsächlich so wenig verstanden, dass er das klar Beabsichtigte für eine ungewollte Folge der Durchführung hält? Vermutlich kannte er die Tagebücher nicht sehr genau, jedenfalls die oben zitierte Stelle nicht, die so wesentlich ist zum Verständnis dessen, was Hebbel wollte! Und: er wurde durch eine andere Stelle irre geführt, die Hebbel besser nicht geschrieben hätte und die viel Verwirrung anrichtete; es ist der Brief an die Stich-Crelinger vom 3. April 1840.

Judith und Holofernes sind, obgleich, wenn ich meine Aufgabe löste, wahre Individualitäten, dennoch zugleich die Repräsentanten ihrer Völker. Judith ist der schwindelnde Gipfel des Judentums, jenes Volks, wel-

ches mit der Gottheit selbst in persönlicher Beziehung zu stehen glaubte; Holofernes ist das sich überstürzende Heidentum, er fasst in seiner Kraftfülle die letzten Ideen der Geschichte, die Idee der aus dem Schoss der Menschheit zu gebärenden Gottheit, aber er legt seinen Gedanken eine demiurgische Macht bei, er glaubt zu sein, was er denkt. Judentum und Heidentum aber sind wiederum nur Repräsentanten der von Anbeginn in einem uniösbaren Dualismus gespaltenen Menschheit; und so hat der Kampf, in dem die Elemente meiner Tragödie sich gegenseitig aneinander zerreiben, die höchste symbolische Bedeutung, obwohl er von der Leidenschaft entzündet und durch die Wallungen des Blutes und die Verirrungen der Sinne zu Ende gebracht wird. Die Erscheinung des Propheten ist gewissermassen der Gradmesser des ganzen; sie deutet auf die Stufe der damaligen Weltentwickelung, sie zeigt, dass das geschaffene Leben noch nicht so weit entfesselt war, um der unmittelbaren Eingriffe der höchsten, göttlichen Macht enthoben zu sein und sie entbehren zu können. Eine Kritik, die nicht zum Kern meines Werks durchdränge, könnte fragen, wie Judith durch eine Tat, die Gott durch seinen Propheten verkündigte, und dadurch zur Notwendigkeit stempelte, in ihrem Gemüt vernichtet werden könne; sie könnte hierin einen Widerspruch erblicken. Aber hier wirkt der Fluch, der auf dem gesamten Geschlecht ruht; der Mensch, wenn er sich auch in der heiligsten Begeisterung der Gottheit zum Opfer weiht, ist nie ein ganz reines Opfer, die Sündengeburt bedingt den Sündentod, und wenn Judith auch in Wahrheit für die Schuld Aller fällt, so fällt sie in ihrem Bewusstsein doch nur für ihre eigne Schuld. Hieran aber knüpft sich der Schluss des Stücks in seiner unbedingten Notwendigkeit. Die Wage muss, weil keine irdische Ausgleichung denkbar ist, in beiden Schalen gleich schweben, und der Dichter muss es unentschieden lassen, ob die unsichtbare Hand über den Wolken noch ein Gewicht hinein werfen wird, oder nicht! — — —

Dagegen möchte ich Folgendes anführen: Es ist gleichsam eine Abwehr auf viele Angriffe. Nun ists an sich misslich, 2 Monate nach dem definitiven Abschluss eines Dramas über dasselbe dramaturgische Exposés zu geben. Durch die mancherlei Kritiken wird man nicht selten auf Fehler aufmerksam gemacht, die man selbst einsehen und zugestehen muss. Da ist man doch wohl am leichtesten in der Stimmung, etwas in dem Werke noch zu suchen, was eigentlich nicht darin ist, aber darin sein sollte; den Gegner also gleichsam mit seinen eigenen Waffen zu schlagen. Das scheint mir hier vorzuliegen. Was hier Hebbel als tragische Schuld einführen will, ist so ungefähr die Erbsünde; eine Auffassung also, die zu seiner sonstigen Stellung, zu diesen Fragen im diametralen Gegensatz steht. Hebbel hat sich völlig von jedem Dogma frei gemacht in reifen Jahren; damals, mit 27 Jahren, war er eher noch geneigt, einen Kompromiss einzugehen mit der offiziellen Lehre und hieraus resultiert wohl auch der obige Brief.

Für die Abfassung eines Dramas können nur diejenigen nebenhergehenden Notizen wesentlich sein, die zu gleicher Zeit, nicht Monate nachher gemacht sind; um so mehr, wenn es sich um Auffassungen von so einschneidender Bedeutung handelt, wie hier. Darum lehne ich diese Briefstelle vollständig ab.

Was Hebbel in der Gestalt seiner Judith ausführen wollte, wird klar, wenn man sich die Mühe nimmt, das Stück mit den zur Zeit seiner Abfassung gemachten Tagebuchnotizen genau zu vergleichen und zu versuchen, ein Bild von der Geschichte seines Werdens zu bekommen.

Noch ein Punkt ist aber in Betracht zu ziehen: Judiths Verhältnis zu ihrem Glauben. Anfangs ist sie die fast gottbegeisterte Frau, die Prophetin, die glaubensstark als Werkzeug ihres Gottes handelt. „Dann“, sagt Bulthaupt, „vergass Hebbel die überirdischen Motive.“ Nein, so war es nicht. Auch diese Auffassung ist ein typi-

sches Bild Bulthauptscher Verständnislosigkeit für Hebbelprobleme!

Judith zieht aus, gottbegeistert zur Tat; und wie sie es tun will, verlässt sie ihr Gott; da erkennt sie, dass nur sie selbst im Treffen steht, kein „überirdischer" Schutz sie begleitet; da bricht ihre ganze ehemalige Gefühlswelt zusammen; darum ihr Erstarren, ihre gänzlich veränderte Haltung auch zu ihrem Volk im fünften Akt. Ihr Verhältnis zu ihrem Gott ist verändert, sie selbst ist eine andere geworden.

Und dieser Schluss soll unentschieden sein? Weil sie nicht siegte, wie Schillers Tell, und nicht starb wie Schillers Jungfrau. Ein Drittes gibts ja scheinbar nicht! Ich meine, das Stück ist aus; ist zu Ende. Es ist doch keine logische Folge, dass Judith stirbt! Ja, dann, wenn sie dem Holofernes einen Sohn gebiert. Aber sonst? Warum soll sie nicht leben, mit dem Erlebten fertig zu werden versuchen? Und das, meine ich, gehört nicht mehr zum Thema. Genau so wenig wie Tells Tod.

Und nun zum Gegenspiel, zu Holofernes. In seinem Vorwort zur Judith schreibt Hebbel: „Auch reizte mich nebenbei (neben Judith) in Holofernes die Darstellung einer jener ungeheuerlichen Individualitäten, die, weil die Zivilisation die Nabelschnur, wodurch sie mit der Natur zusammenhängen, noch nicht durchschnitten hatte, sich mit dem All fast noch eins fühlten, und, aus einem dumpfen Polytheismus in die frevelhafteste Ausschweifung des Monotheismus stürzend, jeden ihrer Gedanken ihrem Selbst als Zuwachs vindizierten und alles, was sie ahnten, zu sein glaubten."

Also auch hier ein Problem; zwei feindliche miteinander kämpfende Welten. Sie kämpften mit einander durch ihre hervorragenden Vertreter. Holofernes ist potenziertes Heidentum wie Judith der schwindelnde Gipfelpunkt des Judentums sein soll. Jedes ist also gross in seiner Art, daher die anfängliche Anziehung, das sich Verwandtfühlen Judiths, ihr Verneigen vor der Grösse

der Heiden, das erst wieder dem Hasse weicht, als sie die Kluft sieht, die sie ewig von ihm trennen muss.

Das wollte Hebbel darstellen in den beiden Hauptpersonen. Ist es ihm auch gelungen? Bei Judith möchte ich es bejahen; bei Holofernes nur teilweise. Die Judith steht ihm geistig auch viel näher, seine beiden Geliebten Elise Lensing und Beppi Schwarz mögen ihm teilweise vorgeschwebt haben; und vor allem: sie steht auch uns näher. Holofernes ist ein Problem, das wohl überhaupt nicht ganz zu lösen ist. Er gehört einer ganz anderen Welt an. Was ihm bei seinem Bildungsstand erhaben scheinen musste, mutet uns teilweise fast direkt lächerlich an; er erfordert eine Gedankenfülle, die kaum in eine Person eines doch relativ kurzen Dramas gelegt werden kann und Hebbel war mit 26 Jahren wohl auch zu jung, um die gestellte Aufgabe auch hier ganz zu lösen. Man darf eben nie vergessen, was er wollte; dann wird man ihm gerecht.

Hebbels Behandlung der anderen Personen entspricht durchaus dieser grundlegenden Problemstellung. Wie die Juden in verschiedenen Schattierungen mehr oder minder würdige Vertreter ihres Glaubens sind, der immerhin persönliche Momente und Individualismus gestattet, so stellen die Assyrer samt und sonders, einschliesslich der fremden Gesandten Typen der Sklavenschar und Knechtsgesinnung dar, die in den asiatischen Reichen die grosse Herde bildeten. Alle sind sozusagen Folgen ihrer Weltanschauung. Fürs Stück selbst aber nur der Hintergrund, von dem sich die Kolossalgestalten der Hauptpersonen reliefartig abheben.

Es erübrigt uns noch, einige Worte über die Bühnenbearbeitung der Judith zu sagen. Sie ist ein unglückseliger Kompromiss zwischen dem, was Hebbel wollte und, nach seiner Zeitgenossen Anschauung, darstellen durfte; sie ist auch kaum zu entschuldigen. Entschuldbar ist nur, dass er sie gemacht hat. Zwischen Bühnenbearbeitung und Bühnenbearbeitung ist unleugbar ein

grosser Unterschied. Ein Drama, das in szenisch-technischer Hinsicht nicht den Anforderungen der Bühne genügt, ist ein totgeborenes Kind. Ein grosser Teil der Arbeit des Verfassers muss darin bestehen, sein Werk oder besser gesagt die Gedankenmasse seines Werkes in eine Form zu giessen, die den Bühnengesetzen entspricht. Man kann wohl auch noch das Zugeständnis machen, dass man für die Darstellung verschiedene Stellen mildern oder abschwächen muss, die bei der Lektüre als weniger gewagt erscheinen. Mit all diesen Bedenken hat aber die Judithbearbeitung gar nichts zu tun. Sie ist ein Kompromiss des Dichters mit den Tendenzen der Berliner Hofbühne und darum auf jeden Fall verwerflich. Je mehr ich aber diese Mache angreife, desto weniger kommt alles Unkünstlerische darin auf die Rechnung des Dichters. Blutenden Herzens hat er diese Bearbeitung vorgenommen, sich wohl dessen bewusst, dass es teilweise eine Farce auf sein wirkliches Werk war. Ein Märtyrium, das noch heute mancher „Moderne“ durchmachen muss, wie viel mehr Hebbel in der Zeit der Reaktion auf allen Gebieten. Aber es war für ihn die einzige Möglichkeit, sein Werk auf die Bühne zu bringen, wenigstens auf die für ihn so wertvolle Berliner Bühne. Darum ging er diesen üblen Handel ein. Bulthaupt greift ihn auch darum hart an. Ich kann so grosse Schuld in diesem Nachgeben nicht finden; es war ein Akt der Klugheit. Durch die Aufführung wurde sein Werk bekannt, auch in seiner ersten Fassung wie es gedruckt war. Was lag daran, wenn er den Berlinern einen matteren Absud davon vorsetzte? Sie wolltens ja nicht anders. Blieb er hartnäckig auf seinen Standpunkt bestehen, so war weder für die Literatur noch für ihn etwas gewonnen. Und die Hauptsache blieb schliesslich die, dass er keinen Augenblick aus der relativen Wertlosigkeit der Bearbeitung einen Hehl machte. Die Bühnenjudith hat der echten Judith kaum geschadet.

Schon während der Dichter an seiner Judith schrieb,

ja noch viel früher, beschäftigte ihn die Geschichte der Dithmarschen, insbesondere deren Kämpfe gegen die Schleswig-Holsteiner und Dänen um ihre Unabhängigkeit am Ende des 15. Jahrhunderts, deren Mittelpunkt die Schlacht von Hemmingstädt darstellt. „Die Dithmarschen" ist einer der ersten grösseren Entwürfe Hebbels, die als Fragmente uns überkommen sind. Die erste Tagebuchnotiz hierüber stammt vom August 1839, in der er schreibt, dass er während seiner Krankheit im Juni ganze Szenen davon schrieb. Diese Szenen sind indes so fragmentarisch, dass sie ein genaueres Urteil unmöglich machen; doch scheint Hebbel ziemlich genau nach historischen Quellen gearbeitet zu haben; wir finden den Dithmarschen-Helden Wolf Isenbrant, den König Johann und die ersten Geschlechter des schleswig-holsteinischen Adels. Diese Arbeit wurde dann im Oktober durch die Judith unterbrochen. Allein fast unmittelbar nach Abschluss der Judith schreibt Hebbel an Charlotte Rousseau: „Eine Tragödie ist schon wieder vollständig in mir ausgebildet und bedarf nur noch des Niederschreibens. . . . ."

Was er aber schrieb, das stand, einer späteren Notiz zufolge, wie er meinte, so tief unter Judith, dass er keine Freude zum Weiterarbeiten hatte. Endlich kam er im Juli 1840 zu dem Urteil: „An den Dithmarschen ist dies das Schlimmste, dass sie nicht in einer grossartigen Persönlichkeit einen Mittelpunkt haben. Aber ein Drama aus lauter Volksszenen — ich weiss nicht, ob es existieren darf. Es ist dann eigentlich doch nur ein Roman in umgekehrter Form."

Zwar hat er auch noch später, zuletzt im März 1843, kleine Szenen, aphoristisch hingeworfene Charakteristiken davon niedergeschrieben, die Idee, ein Drama daraus zu machen, hat er nie ernstlich wieder aufgenommen.

Infolge des vergeblichen Ringens mit dem Stoff war Hebbels Stimmung nichts weniger als rosig und er fiel in die alten Zweifel zurück an seinem Dichterberuf. Dazu

kamen seine persönlichen Verhältnisse. Nach seinem Bruch mit Amalie Schoppe stand er öfters fast mittellos da, nur von einem Menschen wahrhaft geliebt, von Elise Lensing. Dieses Mädchen, selbst arm, hatte ihm alles gegeben, auch das Höchste, was ein Weib geben kann. Dennoch konnte sie den Dichter nicht so restlos befriedigen; er verlangte mehr und war, nach dem Zeugnis seiner Freunde, unendlich schwer zufrieden zu stellen, weil er eben, wie an sich, so an seine Umgebung die höchste Anforderung stellte. Dennoch erkannte er im vollsten Umfange die Grösse des Opfers, das ihm Elise gebracht hatte und aus diesem ständigen Missverhältnis zwischen der Einsicht, wie unendlich viel er diesem Mädchen schuldig war, und der inneren Unmöglichkeit, ihr mehr Liebe zu zeigen, als er empfand, ergaben sich für seine edle, empfindliche Natur die widerwärtigsten Gemütszustände. Vor allem in Stunden, wo der menschliche Geist Einkehr hält in sich selbst, da findet er kaum Worte, um die Grösse von Elisens Liebe gebührend zu preisen. Trotzdem ist es ihm andererseits unmöglich, seine Leidenschaft zu zügeln, wenn er sich so zu einem anderen Weibe hingezogen fühlt, wie damals zur schönen Emma Schröder. Da grübelt er denn unablässig noch über den Grund all dieser Gefühle, seinem Naturell entsprechend philosophiert er über all das, was er empfindet. Vor allem zwei Extreme beschäftigen ihn, die engelhafte Duldsamkeit Elisens und seine ewige Unzufriedenheit, sein stets neues Verlangen, sein oft satanischer Egoismus. Daneben steht noch das Problem der fluchbringenden Schönheit, die Sünde erzeugen und dadurch sich und andere verderben muss. Endlich die Vorstellung vom Verbrecher, der nichts anderes tun kann als Böses und der um so satanischer Verbrechen begeht, je höher er ursprünglich stand, überhaupt die Idee über die Natur und den Ursprung des Bösen, ein Problem, das bekanntlich die Grössten aller Zeiten beschäftigt hat. All diese widerstrebenden Gefühle, Gedanken, Stim-

mungen und Gestalten suchen und finden ihre Ausgestaltung in Hebbels zweitem Drama, der „Genoveva“. Wohl kaum hat er in eines seiner Werke mehr Persönliches hineingelegt, als in dieses. Golo ist eine ungeheure Beichte. Aber auch andere, ihm nahestehende Personen finden wir wieder. Elise gab ihre engelhafte Milde, Emma Schröder ihre göttliche Schönheit zur Genoveva; sogar der tolle Klaus hat sein Vorbild in Emil Rousseaus wahnsinnigem Bruder; im kleinen Schmerzensreich des Nachspiels endlich sind des Dichters eigene Kinder wiedergegeben. Vor allem aber sein eigener Gemütszustand spricht mit schonungsloser Deutlichkeit nicht nur aus Golos Selbstzerfleischung, auch aus des Grafen Siegfried Worten. Es ist die grossartigste Beichte, die wir seit Goethe besitzen.

Seltsam, denken wir, dass gerade der uralte Sagenstoff den Dichter dazu veranlasste, eine so moderne Tragödie zu bilden! Es waren aber auch grosse Veränderungen, die er vornahm!

Der historischen Genoveva, wenn man so sagen darf, ähnelt am meisten noch dem im Jahre 1830 geschriebenen, Fragment gebliebenen Entwurf zu einem Drama „Mirandola“, in dem Mirandola seinem treuesten Freunde Gometzina die Sorge für seine Braut Flamina überträgt, Gometzinas Freundschaft zu Flamina sich bald in Liebe verwandelt und ihn immer tiefer in Leidenschaft und Schuld führt. Ob dieses Fragment eine absichtliche oder zufällige Bearbeitung des Genovevastoffes ist, lässt sich kaum feststellen. Jedenfalls hat aber Hebbel diesen Plan bald aufgegeben, und bereits, wie er sich das erste Mal mit den anderen Genovevabearbeitungen befässt, steht in ihm fest, nachdem er, wie er schreibt, oft über diesen Stoff nachgedacht hat, dass der dramatische Gehalt nur im Charakter des Golo liegt. Diese Tagebuchstelle datiert bereits vom 2. Februar 1839. Dort heisst es dann weiter: „Der dramatische Dichter kann den

Golo des alten Volksbuchs nicht brauchen, nur, wenn es ihm gelingt, diesen flammenden, hastigen Charakter aus menschlichen Beweggründen teuflisch handeln zu lassen, erzeugt er eine Tragödie. Golo liebt ein schönes Weib, das seiner Hut übergeben ward, und er ist kein Werther: darin liegt sein Unglück, seine Schuld und seine Rechtfertigung. Die Liebe selbst, für die er nicht kann, ist schon Sünde, und je edler sein Gemüt ist, je schmerzlicher wird er diese ihm angeflogene Sünde empfinden; Hass des Gegenstandes, der ihn, wenn auch unbewusst, mit sich selbst entzweite, mischt sich von Anfang an in ein süssestes Gefühl und ist nicht einmal durchaus ungerecht. Die Harmonie seines Innern ist einmal gestört, er kann sich selbst nicht mehr achten; soll jenes umsonst geschehen sein? Er ward auf den Weg gestossen, umzukehren steht nicht in seiner Gewalt, das reizende Ziel schwebt ihm stets vor Augen: ist es ein Wunder, dass er es zu erreichen strebt? Vielleicht täuscht er sicht selbst eine Zeitlang und fasst Entschlüsse, die er nicht auszuführen vermag; plötzlich übermannt ihn die Stunde, er gesteht seine Leidenschaft und, bloss gewollt, oder vollbracht, das Verbrechen ist gleich gross, die Schande ist im ersten Fall sogar grösser. Er bittet Genoveva um Liebe, das heisst, er verlangt von ihr, dass sie in den Ehebruch willigen soll; auch dies ist bedeutend für sie, wie für ihn. Kann und darf sie ihrem Gemahl, selbst, wenn sie es verspricht, verbergen, welchen Verrat sein Freund an ihm üben wollte; kann Golo sich sicher fühlen, wenn sie rein bleibt? Eine Herstellung des Verhältnisses ist nicht möglich; ein Weib, das ein solches Geheimnis bewahren soll, steht über einer Mine, sie ist eine Blume mit einer brennenden Kohle im Schoss, das Geheimnis vernichtet sie und sie mag es verschweigen, oder nicht, immer stösst sie, hier oder dort, gegen ihre Pflicht; ja offenbart wirkt es vielleicht nicht so fürchterlich, als unterdrückt und durch einen Zufall unfreiwillig ans Licht gezerrt; Golo, nachdem er begann, muss vollenden, selbst

dann, wenn er die Glut seines Herzens erstickt, er muss vollenden, um nur das zu retten, was er längst besass. Dazu kommt, dass eben der edelste Verführer am wenigsten an die Heiligkeit des kalten Weibes glauben kann; warum soll sie höher stehen, wie er, und, wenn sie durch irgend einen fallen muss, warum nicht durch ihn? So geht Golo Schritt vor Schritt, wollend und nicht wollend, weiter, der Preis wächst mit der Mühe, nur ein grosser Entschluss kann die tausend Stricke zerreissen, welche Zufall und Schicksal aus einem einzigen wahnsinnigen Augenblick gesponnen haben. Aber das erdrückende Bewusstsein der Unwürdigkeit macht den grossen Entschluss für das knirschende, in sich zusammenbrechende Gemüt zu schwer; nur, wer den Himmel verdient, leistet leicht und freudig auf die Erde Verzicht; nur der wirft das Leben gern weg, der etwas daran wegzuwerfen hat. Schon das steht einem solchen Entschluss im Wege, dass er nicht früher, dass er nicht damals gefasst ward, als er noch Alles gut machen, oder, richtiger, noch Alles abwenden konnte; auch die Tugend ist an einen bedingenden Moment geknüpft. Ein Unverzeihliches, das Golo gegen die Gräfin begeht, erzeugt das andere; kann er von dem letzten Schritt zurück beben, nachdem nur noch dieser übrig blieb? Der letzte ist nicht so arg, als der erste, denn er ist notwendig, da dieser freiwillig war, er muss vergeben werden, wenn dieser vergeben wird; gegen Genoveva kann Golo überall nicht so frevelu, als er schon gegen seinen Freund gefrevelt hat und der Mensch ist verrückt genug, in der grossen Sünde eine Art von Freibrief für die kleineren zu sehen. Genovevas Schicksal muss erfüllt werden, damit Golos Hölle ganz werde; kann er nicht ganz selig sein, so will er doch ganz verdammt sein. Er lässt sie ermorden und ist nun als Verbrecher, was er ehemals als Mensch und Mann war, denn dahin drängt ein ewiges Gesetz der Natur, nur fallende Engel wurden Teufel, nicht der fallende Mensch. Diese sind die Hauptmomente: eine ungeheure Bluttat,

die aus einem holden Lächeln, einem falsch ausgelegten gütigen Blick entspringt; himmlische Schönheit, die durch sich selbst, durch ihren eigenen Glanz, ihren göttlichen Adel, in Marter und Tod stürzt. Golo wird sich seiner heimlichen, das Licht scheuenden Liebe zum ersten Mal mit Schrecken bewusst, als Genoveva von ihrem Gemahl Abschied nimmt und in dieser bangen Stunde, wo Angst und Furcht des Kommenden sie überwältigen, ihr ganzes, stillglühendes Herz mit seinem unendlichen Reichtum gegen den Scheidenden aufschliesst; des Himmels reinster Blick entzündet die Hölle. Erschütternd und tragisch in höchster Bedeutung ist dieser verhängnisvolle Augenblick; erschütternd und tragisch in jedem Sinn und auf jedem Punkt ist das Schicksal Golos, der nicht weniger, wie Genoveva selbst, durch die Blüte seines Daseins, durch sein edelstes Gefühl, das durch böse Fügung missgeboren in die Welt tritt, unabwendbarem Verderben als Opfer fällt. Genoveva kann und darf nicht im Vordergrund stehen; ihr Leiden ist ein rein äusserliches, und zugleich ein solches, das die tiefsten Elemente ihres Wesens, die religiösen, befruchtet und entfaltet, und sie als Mutter, da sie, trotz ihrer Verlassenheit, ihre mütterliche Pflicht zu erfüllen weiss, hoch über alle anderen Mütter hinaufstellt; sie ist ein durchaus christlicher Charakter, den der Scheiterhaufen nicht verzehrt, sondern verklärt; sie muss (und dies ist in Bezug auf sie Hauptvorwurf der Darstellung) zu Gott in dasselbe Verhältnis kommen, worin sie einst zu Siegfried stand, es muss veranschaulicht werden, dass ihre irdische Liebe von jeher nur eine sich selbst noch nicht erkennende höhere war. Sie sei im Gedicht der mildernde linde Mond hinter Sturm- und Gewitterwolken. Der Schuldigste ist der Pfalzgraf; warum hat er eine solche Natur, die ihn bis auf den Grund in ihr klares Innere hinab schauen liess, nicht erkannt? Es ist ungleich sündlicher, das Göttliche in unsrer Nähe nicht zu ahnen, es ohne weitere Untersuchung für sein schwarzes Gegenteil zu

halten, als es in weltmörderischer Raserei zu zerstören, weil wir es nicht besitzen können. Er allein darf durch die Katastrophe gestraft werden, und er wird gestraft, denn er findet die beweinte Verstossene nur wieder, um die zermalmende Ueberzeugung zu gewinnen, dass das Band zwischen ihm und ihr für Zeit und Ewigkeit zerrissen ist. Für Genoveva ist dies Wiedersehen die letzte Verklärung; auch ihr Bild ist jetzt rein."

Das ist ein fertiger Entwurf für ein Drama. Hätte Hebbel das ausgeführt, es wäre vielleicht ein Meisterwerk geworden. So hat er noch alles Mögliche mit hineingetragen, bis die ungeheure Gedankenmasse die Form zersprengte und wieder einmal der alte Satz zur Geltung kam: Wer zuviel beweist, beweist nichts.

Offenbar nach dem ersten Plan begann Hebbel die Genoveva am 13. September 1840 mit der Bemerkung: „Habe die Genoveva angefangen, weil ich die Tieksche lass, mit der ich nicht zufrieden bin. Die ersten Szenen sind recht geglückt. Doch wirds wohl kein Drama fürs Theater." Am 25. September ist bereits der erste Akt beendet, am 23. Oktober der zweite. In dieser Zeit scheint er den Plan irgend wie geändert zu haben. Vom 26. Oktober datiert die Tagebuchstelle: „. . . . . dachte ich heute über mein Drama nach. Ihr Unterscheidendes liegt wohl darin, dass ich die Lösung, die andere Dramatiker nicht zu stande bringen, gar nicht versuche, sondern die Individuen als nichtig überspringend, die Fragen immer unmittelbar an die Gottheit anknüpfe. Dies ist in Judith der Fall und heute wird es mir klar, dass es auch in Genoveva, namentlich in Golo der Fall sein wird."

Dieser Versuch ist der Genoveva verhängnisvoll geworden. Hebbel hats später selbst eingesehen: „Ich fürchte, ich habe, weil ich zwei Aufgaben auf einmal lösen wollte, beide verfehlt."

Welches sind nun die zwei Aufgaben? Die eine besteht darin, zu zeigen, wie auf der einen Seite Golo sich

immer tiefer in Schuld und Sünde verschlingt, während andererseits Genoveva immer reiner geläuterter aus der Versuchung hervorgeht, wie „ein Stein, dem bei jedem neuen Schlage immer schönere Funken entspringen“. Bezüglich der Anderen lässt uns Hebbel im Unklaren. Wenn man das Stück in Verbindung mit allen darauf bezüglichen Bemerkungen betrachtet, so kann sie auch Hebbels ganzem Wesen nur darin bestanden haben, zu zeigen, wie trotz der manchmal grausigen Stellen dennoch Gerechtigkeit die Welt regiert, die in den stets neuen Versuchungen Genoveva nur Gelegenheit geben will, ihre Tugend im hellsten Licht zu zeigen. Das offenbart uns die 6. Szene des IV. Aktes, in der der Geist Dragos erscheint. Und damit ist der ganze Stoff verfälscht!

Freilich, begreiflich ist ja dieser Versuch, alles wie durch höhere Fügung herbeigeführt erscheinen zu lassen. Hebbel sagt selbst, dass er manchmal erschrak vor allen Konsequenzen, die aus dem Charakter des Golo mit harter Notwendigkeit folgten. Immer deutlicher fühlte er, wie bei der Arbeit der Rest seines Glaubens an Gott versank. Und den wollte er halten. Sein Problem führte ihn an den Abgrund aller Philosophie, an die letzten grossen Fragen. Da liess er durch einen Geist verkündigen, gewissermassen zur Beruhigung der Leser und Hörer, dass es trotz alledem noch so etwas wie eine ewige Gerechtigkeit gebe. Und dadurch ist das Werk, zum Teil wenigstens, misslungen. Das macht sich schwer fühlbar, am schwersten hat es der Dichter selbst empfunden. Wenn er auch am 10. Januar 1841 den Abschluss des Dritten, am 11. Februar den des Vierten und am 1. März die Fertigstellung des ganzen Dramas freudig verzeichnet, so schreibt er doch bereits am 29. Mai: „Genoveva liegt noch immer unfertig da. Aendern muss ich, aber kaum weiss ich, was; noch weniger wie. Das Drama hat den Fehler seiner Idee und das ist freilich der ärgste Fehler, den es haben kann. Die Idee ist die christliche der Sühnung und Genugtuung durch Heilige.“

Diese Stelle hat wiederum Bulthaupt Veranlassung zu einem unhaltbaren Angriff auf den Dichter gegeben. Im Anschluss an diese Stelle schreibt er: Also Gott soll auch hier wieder, ganz wie in der „Judith", statt der Menschen der eigentliche Akteur sein? Wenn die dramatischen Poeten uns doch nur im Diesseits genug tun wollten! Die Erde soll entsühnt werden müssen? müssen? Warum? Weil man einen unglücklichen Juden in den Tod hetzt, weil ein liebendes Saracenenmädchen durch eine edle Tat die Christen beschämt und ein Toller zum Retter der Unschuld wird? Aber das sind bare und blanke Episoden, über die man den Kopf schüttelt, weil sie sich in das organische Wachstum des dramatischen Vorgangs so wenig fügen, dass sie nicht einmal durch ein Gedankenband mit ihm verknüpft werden können. Und wären sie ihm wirklich blutsverwandt — lässt sich aus ihnen die Vorstellung einer Weltschuld ableiten, die ein armes misshandeltes Weib durch ihre Qualen abbüssen muss? Was wir vor uns sehen, ist ohne alle gezwungene Deutelei nichts als eine Dramatisierung der alten rührenden Legende, und zwar eine Dramatisierung ohne den Glauben und die Stimmung der Legende und überdies noch in ganz undramatischer Form. Genoveva, die so zart und lieblich beginnt (und in dem 1851 gedichteten „Nachspiel" so überirdisch endet) ist in ihrer engelgleichen Passivität, die durch nichts zu erschüttern ist, nur ein Objekt für die zerstörungssüchtige Leidenschaft des Golo, aber keine dramatische Gestalt, die selber einen Willen hat und auf ihren Gegner dramatisch einwirkt, wie dieser auf sie; man kann sie verzupfen wie eine Blume, einen Schmetterling oder misshandeln wie ein Lamm. Alles Aktive aber fällt fast ausschliesslich dem Golo zu, und die Philosophie seines überhitzten Verstandes, der ihn immer tiefer in die Sünde hineingräbt und ihm mit jeder böseren Tat seine früheren zwecklos begangenen bezahlt machen möchte — diese Philosophie durchwuchert das Stück derartig, dass es wie ein un-

geheuerer Monolog mit gelegentlichen Unterbrechungen wirkt. Ja, der Dichter verstrickt uns selbst so fest in Golos fieberhaften Spekulationen, dass wir nur in ihm aufgehen und alle übrigen Bestandteile der Handlung matt und trübe wie durch einen Schleier sehen. Sie leben uns nicht, sie gewinnen keine Realität für uns. Aber auch in dem Zirkel seiner sinnlichen Zuckungen und Gedanken werden wir nicht dramatisch bewegt. Es ist, als läsen oder hörten wir die Selbstbekenntnisse eines sexuell Verrückten — um dramatisch zu wirken, fehlt Golos Tun die Unbefangenheit der Aktion und die psychologische Freiheit, ja selbst der äussere Schein des Dramatischen, und es ist kaum zu begreifen, wie der Dichter der „Judith" dieses unablässige, endlose Beiseite-Sprechen, dies unmotivierte Kommen und Gehen vor seinem Theaterverstande hat rechtfertigen wollen. Bedenken sind ihm allerdings ja gekommen. Er weiss nicht nur, dass das Stück „den Fehler seiner Idee" hat. Er sagt sich auch, als er es niederzuschreiben beginnt, dass es wohl kein Drama für das Theater geben würde.

So etwas ist eben nur möglich, wenn man einen Dichter wie Hebbel so oberflächlich behandelt, wie es Bulthaupt hier tut. In 4 Seiten fertigt er gleich etliche Arbeiten des Dichters ab, indem er mit wenigen Worten über all die Stellen hinweggeht, die ihm Veranlassung hätten geben sollen, tiefer einzudringen. Um Hebbel da zu verstehen, wo er fehlt, ist noch viel mehr verständnisvolles Eingehen auf seine geheimsten Intensionen nötig, als bei seinen gelungenen Werken. Aber das erfordert allerdings genaues Studium aller Einzelheiten. Hätte Bulthaupt Hebbels Tagebücher fleissig studiert, dann könnte es ihm kaum so merkwürdig vorkommen, dass das Drama eigentlich Golo heissen sollte, dass die Erde „neu entsühnt werden muss", was „der unglückliche Jude, das liebende Saracenenmädchen etc." zu bedeuten haben. Das Einzige, was er als richtig empfunden hat, ist, dass in diesem Stück nicht alles stimmt. Seine Pflicht wäre es aber

gewesen, uns zu sagen, was hier fehlt. Und das hat er nicht empfunden.

Um so mehr aber der Dichter selbst. Wenn er sie auch am 27. August 1841 „zu seiner Zufriedenheit“ abschliesst, so schreibt er doch im Februar 1842: „Genoveva gefällt mir jetzt wieder gar nicht.“ Und am 30. Januar 1843 kommt er bereits zu dem Urteil: „Judith und Genoveva sind nur noch Kraft- und Talentproben, keine Werke.“

Er fühlte selbst, dass es nichts Ganzes, nichts Vollendetes sei, dass dem Werk insbesondere der Abschluss fehle. Dem wollte er dem Stück offenbar durch den Epilog, den er im Januar 1851 dichtete, geben. Aber auch das misslang.

Ich halte Genoveva trotz der definitiven Fertigstellung für ein Fragment, das gleich dem Moloch einen ungeheueren Gedankenschatz birgt, aber inhaltlich genommen, nicht zum Abschlusse gelangte. Für den Leser, der Fertiges vom Unfertigen zu unterscheiden weiss, birgt es eine Fülle von Schönheit und Interessantem. Bühnenfertig ist es nicht; ebensowenig, wie die Bühnenbearbeitung, die Hebbel später selbst vornahm und die, als „Magellona“ verkleidet, später aufgeführt wurde. Hätte sich Hebbel später daran gemacht, das Ganze nochmals zu überarbeiten, so wäre vielleicht, wenn er mehr dem ersten Entwurfe gefolgt wäre, ein Meisterwerk daraus geworden: Denn dramatisch wie nur irgend einer ist der Charakter des Golo; er erinnert viel an Shakespeares Othello, auch in seiner streng logischen Entwickelung des Aufbaues. So hätte er auch zu Ende geführt werden müssen, nicht in der mehr epischen Art und Weise des 4. Aktes (wo alles erzählt wird), die auch der Dichter selbst bemängelt.

Insbesondere hätte auch die Gestalt des Siegfried mehr hervortreten müssen; sie ist fast nur skizziert; weiter ausgesponnen, ja zu einer selbständigen dramatischen Gestalt verwertet ist sie in Herodes der „Herodes

und Mariamne". Wie Siegfried, so sind auch Genoveva (in der Mariamne) in Golo (im Gyges) später wieder aufgenommen worden, wenn auch in anderer Weise durchgeführt. So ist denn auch ihr dramatischer Gehalt nicht verloren gegangen.

Verhältnismässig, oder besser gesagt unverhältnismässig kurze Zeit nach der Fertigstellung der Genoveva meldet Hebbel im Tagebuch unterm 29. November 1841 bereits die Vollendung eines neuen Werkes, des Lustspiels: Der Diamant. Ganz entgegen seiner sonstigen Gepflogenheit bringt er in der Zeit, während der er an dem Stücke schrieb, also vom 27. August bis 29. November keine einzige Notiz über den Stoff, seine Pläne und deren Ausarbeitung. Am 10. Dezember ist das Stück nochmals durchgearbeitet, am 23. Dezember ist der Prolog fertig und am 1. Weihnachtsfeiertage geht es nach Berlin zum Preisausschreiben ab.

Wir sind also bei den Untersuchungen über dieses Werk lediglich auf seine sonst damit zusammenhängenden Notizen angewiesen; hier finden wir aber auch ziemlich viel. Innig verknüpft ist das ganze Stück mit seiner Theorie über die Komödie, die bereits im ersten Teil der vorliegenden Arbeit eingehende Würdigung gefunden hat. Was er alles hier und dort verstreut über das Lustspiel geschrieben hat, ist im Prolog zum Diamant hübsch und klar zusammengefasst. Die Aftermuse vertritt das herrschende Lustspiel, Situationskomik, Anspielungen, Schwank, Posse, die Muse verlangt die grosse Komödie, Charakterkomik, wie sie Shakespeare und Kleist vertreten haben.

Freilich: Hat Hebbel selbst dies hohe Ziel erreicht? Wenn wir ehrlich sein wollen, müssen wir mit nein antworten. Die Wege hat er gewiesen, selbst gehen konnte er sie nicht. Er schreibt zwar: „Ich glaube, im Diamant die schwere und der Komödie allein würdige Aufgabe, dass für die dargestellten Personen alles bitterster Ernst ist, was sich für den Zuschauer, der von aussen in die künstliche Welt hinein blickt, in Schein auflöst, auf eine

Weise, wie es in Deutschland noch nicht geschah, erfüllt zu haben.“ Darin hat er nun freilich grösstenteils recht. Jakob, Benjamin, Kilian, Pfeffer, Block und Schlüter sind Gestalten voll innerer, tiefer Komik; aber schon der ganze Hofstaat ist schattenhaft unbestimmt und steht doch zu wenig im Zusammenhang mit dem ganzen. Das erkennt Hebbel selbst: „Der Diamant, vortrefflich in der komischen Hälfte, lässt in der phantastisch ernsthaften noch Unendliches zu wünschen übrig.“ Dadurch zerfällt aber das Ganze in zwei Teile, und ist und bleibt verdorben; es fehlt die Rundung, der Abschluss.

Um ihm die Vollendung zu geben, hat es der Dichter noch mehrmals bearbeitet und zwar 1843, insbesondere 1847 und noch 1853, wie aus den Tagebüchern hervorgeht. Besonders nach der zweiten Bearbeitung 1847 nennt er den „Diamant“ sein bestes Werk und lobt es mehrmals sehr stark; allein dieses Urteil scheint nicht nachgehalten zu haben. Sonst hätte er wohl 1853 nicht noch einmal daran gearbeitet.

Darum hätte freilich Bulthaupt noch kein Recht, so über das Stück zu urteilen. Er hat sich nicht einmal die Mühe genommen, Hebbels interessante und ausführliche Notizen über die Komödie ordentlich zu sammeln und zusammenzustellen. Zusammen mit dem „Rubin“ und dem „Trauerspiel in Sizilien“, die ihm nicht sonderlich zu behagen scheinen, tut er den Diamant in nicht ganz einer Seite ab als „blasse Kinder des Verstandes und der Idee“, was beim Diamant sicher nicht zutrifft. Das ist allerdings ein einfaches Verfahren, die Werke eines Mannes wie Hebbel zu kritisieren. Nur muss man eine solche Kritik als völlig wertlos entschieden ablehnen.

Aber der Diamant wird dadurch auch keine gute Komödie. Ich sagte vorhin, der Dichter habe die Wege gewiesen. Um sie zu gehen, muss man über den Dingen stehen, als siegreicher, glücklicher Mensch, der für alle Menschenschwäche ein befreiendes, gütiges Lachen hat. Und das ist Hebbel nicht, vielleicht nie gewesen; am

allerwenigsten war er es zur Zeit der Abfassung seines Lustspieles „Diamant“. Verbittert, enttäuscht, zerrissen von wilden Selbstvorwürfen war er ein glückloser Mensch, dem es oft am Nötigsten fehlte. Von ihm war nicht die befreiende grosse Komödie, das heilige Lachen zu erwarten. Er konnte sie ahnen, empfinden, aber nicht schaffen. Um so besser gelang ihm ein Stoff, wie Maria Magdalena, den er im Dezember 1843 vollendete nach einer zweijährigen Ruhepause. Auch hier schöpft er den Stoff zum grössten Teil aus der Fülle eigener Erlebnisse. Nur umkleidet er ihn nicht mit einem Sagenstoff, sondern schreibt, das erste und einzige Mal, ein modern-realistisches Drama.

Eine der Grundideen: Durch Dulden Tun, Idee des Weibes, kehrt auch hier wieder. Schon am 24. Februar 1839 schreibt er unter diesen Satz: Klara dramatisch. Noch früher begegnen wir dem Gedanken: Es gibt keinen ärgeren Tyrannen als den gemeinen Mann im häuslichen Kreise. Dazu kommt noch die Lebensgeschichte seiner Münchner Geliebten Beppi Schwarz und die Grundlagen zu einem der erschütterndsten Dramen der Literatur sind gegeben.

Am 28. Dezember 1841, also unmittelbar nach Abschluss des Diamanten schreibt er, dass Moloch und das bürgerliche Trauerspiel Klara stark in ihm rumoren, sich aber ein neues Werk noch nicht gestalten will. Bis zum Frühling 1843 währte es, da begann er endlich zu arbeiten an dem neuen Werk und vollendete am 1. Mai den ersten Akt. Seine Abreise von Hamburg und seine Ankunft in Paris verzögerten die Fertigstellung des zweiten Aktes bis zum 17. Oktober. Da erhielt er am 22. die Nachricht, dass sein Sohn Max gestorben war. Diese Nachricht erschütterte ihn so, dass ihm ein Weiterarbeiten unmöglich war. Erst die Aufforderung der Crelinger, ihr das Stück zu senden, brachte ihn am 25. November zu dem Entschluss: Nun muss es denn fertig werden. Von da ab arbeitet er eifrig weiter, sein Geist beschäftigt sich unausgesetzt mit dem Stoff; das

beweist die Tagebuchnotiz vom 28. November: „Man sollte im Dramatischen noch einen Unterschied zwischen Schuld und Natur machen. Das Böse einer ursprünglich edlen, aber verwilderten Natur gibt die Schuld, das ursprünglich in den Charakteren bedingte Böse die Natur.“ Insbesondere im Charakter des Leonhard finden wir diese Auffassung wieder.

Am 4. Dezember ward das Werk fertig; da schreibt der Dichter: „Heute habe ich mein viertes Drama: „Ein bürgerliches Trauerspiel“ geschlossen. Bei dieser Dichtung ging es eigen in mir zu. Es kam darauf an, durch das einfache Lebensbild selbst zu wirken und alle Seitenblicke des Gedankens und der Reflexion zu vermeiden, da sie mit den dargestellten Charakter sich nicht vertragen. Das ist aber schwerer, als man denkt, wenn man es gewohnt ist, die Erscheinungen und Gestalten, die man erschafft, immer auf die Ideen, die sie repräsentieren, überhaupt auf das Ganze und Tiefe des Lebens und der Welt zurück zu beziehen. Ich hatte mich also sorgfältig zu hüten, mich bei der Arbeit zu erhitzen, um nicht über den beschränkten Rahmen des Gemäldes hinweg zu sehen und Dinge hinein zu bringen, die nicht hinein gehören, obgleich es eben diese Dinge sind, die mich am meisten reizen, denn das Hauptvergnügen des Dichtens besteht für mich darin, einen Charakter bis zu seinem im Anfang von mir selbst durchaus nicht zu berechnenden Höhepunkt zu führen und von da aus die Welt zu überschauen. Ich glaube, dass mir diese Selbstaufopferung, diese Resignation auf die Befriedigung meines individuellen Bedürfnisses geglückt ist, eben darum aber rückte das Werk langsam vor, und als ich so recht im Mittelpunkt angelangt war, schleuderte mich der Tod meines Sohnes wieder heraus. Es war meine Absicht, das bürgerliche Trauerspiel zu regenerieren und zu zeigen, dass auch im eingeschränktesten Kreis eine zerschmetternde Tragik möglich ist, wenn man sie nur aus den gerechten Elementen, aus den diesem Kreise selbst angehörigen, ab-

zuleiten versteht. Gewöhnlich haben die Poeten, wenn sie bürgerliche Trauerspiele zu schreiben sich herabliessen, es darin versehen, dass sie den derben, gründlichen Menschen, mit denen sie es zu tun hatten, allerlei übertriebene Empfindeleien oder eine stöckige Borniertheit andichteten, die sie als amphibienhafte Zwitter-Wesen, die eben nirgends zu Hause waren, erscheinen liessen."

Diese Notiz gibt uns bereits den Hauptgrundsatz, den Hebbel bei Abfassung dieses Dramas aufstellte und auch tatsächlich befolgte. Er bedeutet eine gewaltige Neuerung gegen die Intensionen des Dichters, bei Abfassung der ersten Dramen. Er war an die Stelle im innern Erleben gelangt, wo er sich sagen musste: Hier hört dein Wissen, deine innere Erklärung aller Vorgänge auf, hier musst du nur die erschütternde Tragik geben, verweben vielleicht mit Ideen über den allgemeinen Weltzusammenhang; aber von deinem bisherigen Grundsatz musst du abgehen.

Dieser Wille, „durchs einfache Lebensbild selbst zu wirken", und alle Seitenblicke des Gedankens und der Reflexion zu vermeiden, ist dem Drama „Maria Magdalena" denn auch sehr zu gute gekommen. Dies fühlte Hebbel bald selbst. Anfangs fühlte er sich zwar beim Abfassen dieses Stückes unwohl, es war das ungewohnte Neue, das ihm unbehaglich war. Aber schon bei der Vollendung der Reinschrift schreibt er:

den 8. Dezember.

Heute morgen habe ich die Reinschrift des bürgerlichen Trauerspiels geendigt und ein schönes Manuskript liegt vor mir. Nun will es mir doch vorkommen, dass ich auch dies Mal etwas Gutes gemacht habe. Bei Dramen, wie Judith und Genoveva zog ich gewissermassen auf jeder Seite das Resultat des Dichtungsprozesses, bei diesem letzten ist es anders, der Gehalt kann nur im Ganzen, nur in der vollendeten Geschlossenheit der Form gesucht werden und deshalb kann man auch vor dem

völligen Abschluss nicht wissen, wie man mit sich selbst daran ist. Jetzt sind alle Mauslöcher ausgestopft und ich bin zufrieden, besonders damit, dass sie eigentlich Alle Recht haben, sogar Leonhard, wenn man nur nicht aus den Augen lässt, dass er von Haus aus eine gemeine Natur ist, die sich in höhere nicht finden und an sie nicht glauben kann, und dass also die Gebundenheit des Lebens in der Einseitigkeit, aus der von vornherein alles Unheil der Welt entspringt, so recht schneidend hervortritt, weshalb ich mich denn auch wohl gehütet habe, den Hauptcharakter, den eisernen Alten, am Ende in dem Scheidewasser, das der Sekretär, den der Tod einen Blick in die Verwirrung tun lässt und auf den Punkt, von wo aus die Uebersicht möglich wird, erhebt, sterbend gegen ihn ausspritzt, aufgelöst erscheinen zu lassen, er darf nicht weiter kommen, als er zu einer Ahnung seines Missverhältnisses zur Welt, zum Nachdenken über sich selbst. Leonhard ist ein Lump, aber eben deswegen — ein Lump kann nichts Böses tun!

Ich verweise hier insbesondere nochmals auf die oben angeführte Notiz vom 28. November.

So schien denn alles in Ordnung, die Aufführung in Berlin war zu erwarten, da traf ihn wie ein Donnerschlag die Nachricht der Crelinger, dass es wieder nichts sei, „weil die Heldin schwanger ist“. Allein diesmal liess er sich zu einer Aenderung nicht herbei und verteidigt sein Drama mannhaft in den Brief an die Crelinger, wie folgt:

„Ich weiss recht gut, dass Sie mein Werk nicht mit Ihren, sondern mit den Augen des Publikums betrachtet haben, meine Einwendungen gelten also auch nicht Ihnen, sondern dem Publikum, das wir allerdings nicht verändern können. Aber dem Publikum ist diese Situation, ohne die mein Stück unmöglich ist, an die es geknüpft ist, wie die Blume an die schwarze Erde, aus der sie hervorwächst, ja nicht fremd. Gretchen im Faust ist auch eine schwangere Heldin, und dies Gretchen

gehört nicht bloss zu den höchsten und reinsten Gestalten aller Poesie, sondern es wird gespielt, eben aber auf den Zustand des Mädchens wird die ganze Katastrophe gebaut, mit jenem fällt sie weg und mit ihr der ganze Faust. Klärchen im Egmont ist noch etwas viel Schlimmeres, sie ist eine Dirne, die Dirne eines Grafen, den sie nie besitzen kann, aber weil der Dichter sie mit einem über alle blosse Sitte weit hinaus gehenden und sie vergessen machenden sittlichen Adel zu umkleiden wusste, fällt das Keinem zu, oder doch nur Demjenigen, dem auch bei Raphaels Madonna Allerlei einfällt. Das Problematische ist der Lebens-Odem der Poesie und ihre einzige Quelle, denn alles Abgemachte, Fertige, still in sich Ruhende, ist für sie nicht vorhanden, so wenig, wie die Gesunden für den Arzt. Nun, wo das Leben sich bricht, wo die inneren Verhältnisse — die äusseren sind für den Handwerker da, der sie durch einander schiebt, und dadurch denn freilich auch die müssige Neugier befriedigt, ja, wenn er sie wieder zurecht rückt, eine so vollständige Versöhnung zu Stande bringt, dass der wahre Dichter, der sich eben mit dem Unauflöslichen beschäftigt, und der das Böse so wenig aus dem Ring seines Dramas verweisen kann, als Gott es aus der Welt verweisen konnte, weit hinter dem Mann zurückbleibt —, nur wo die inneren Verhältnisse sich verwirren, hat die Poesie eine Aufgabe, und wenn es ihr verwehrt wird, sie hier zu suchen, wenn man sie, statt sie zu fragen: Bringst Du die Gesundheit, nämlich den geläuterten sittlichen Zustand, wieder hervor, fragt, warum sie sich mit einem so hässlichen Fieber, worin die Helden nur noch Unterjacken, aber nicht die Toga tragen, befasst, so ist kein dramatischer Messias möglich, oder vielmehr, da das Drama sich auch im Notfall selbständig entfalten kann, er wird für das Theater seiner Zeit nicht vorhanden sein. Nur auf die Behandlung des Prozesses, und auf das Resultat, das aus ihm hervorgeht, kommt es an, und was die Behandlung des hier in Frage stehenden Ver-

hältnisses betrifft, so weiss ich, dass sie nicht zarter sein kann, und bilde mir auf diesen Mädchen-Charakter, besonders aber auf die Spitze desselben in der Schluss-Szene des zweiten Aktes — wenn ich es anders sagen darf — etwas ein. Das Resultat aber ist ein so vollständiges, wie nur irgend möglich, denn ein Fehltritt, der eigentlich gar keiner ist, weil das unglückliche Wesen ja nicht sowohl vom geraden Wege abweicht, als aus diesem Wege heraus gedrängt und gestossen wird, kann nicht entsetzlicher gebüsst werden, und ich dächte, das Tragische der ganzen Situation, das sich mit dem Bedenklichen zugleich, nicht erst hinterher, entfaltet, sollte jeden Gedanken an dieses entfernt halten. Ja, ich bin überzeugt, dass eine Schauspielerin, die auf die tragischen Motive das gehörige Gewicht legt, die übrigen eben so gut vergessen macht, als uns im Faust Gretchens: O neige, neige, Du Schmerzensreiche etc. über das Anstössige ihres Zustandes weit hinaus führt. Es ist gewiss nicht die Sucht nach dem Ungewöhnlichen, und hoffentlich auch keine Lücke in meinem geistigen Organismus, was mich veranlasst, meine Gebilde so und nicht anders hinzustellen, ich befolge nur das einfache Gesetz, das zu allen Zeiten von den Meistern der tragischen Kunst befolgt wurde: das minder Wesentliche dem Wesentlichen zu opfern. Jeder wird mir zugeben müssen, dass mein Stück ohne den Punkt, der eingeräumt werden muss, nicht möglich ist; Mancher wird aber doch Anstand nehmen, zu sagen, dass es auch besser sei, wenn es wirklich nicht existierte."

Dieses Festhalten hat sich denn auch bewährt und Maria Magdalena hat dem Dichter selbst noch viele Freude gemacht, allerdings erst, nachdem er in einem manifestartigen Vorwort hiezu ausführlich seine künstlerischen Absichten dargetan und verteidigt hatte. Mit diesem Vorwort müssen wir uns hier noch etwas genauer beschäftigen; denn es gibt uns viele wertvolle Aufschlüsse, die alle zusammengenommen meisterlich Hebbels Absicht

die er in diesem „bürgerlichen Trauerspiel“ verfolgt, wiedergeben: Es soll nicht ein dramatisiertes Einzelschicksal sein, sondern das Problem des Bürgertums, der bürgerlichen Weltanschauung, die bankrott wird und werden muss, wenn es ihr nicht gelingt, ihren echten und wertvollen Gehalt, die wahre Sittlichkeit, in neue Schläuche zu fassen. Ehre, Liebe, Sittlichkeit, all diese höchsten, aber auch persönlichsten Begriffe sind den Menschen dieser Kreise etwas rein Aeusserliches, Götzen, denen sie dienen, ohne in Wahrheit den Kern dieser Worte zu erkennen und noch weniger darnach zu handeln. Darum muss dieses „sittliche“ Gebäude zusammenbrechen, als etwas in Wirklichkeit „Unsittliches“ und der Vater muss zuletzt bekennen: ich verstehe die Welt nicht mehr. Darum muss die im Innern doch edle Klara zu grunde gehen, weil sie eben auch zu sehr Kind ihres Vaters, Sklavin ihrer ererbten Anschauung ist.

Und deshalb diese zwingende Tragik, diese strenge Geschlossenheit im Aufbau, die selbst Bulthaupt — ich muss hier wieder auf ihn zurückkommen — anerkennt und bewundert. Aber natürlich nicht unbedingt. Der arme Hebbel zählt nun einmal nicht ganz zu den Klassikern, ist noch nicht allzulange tot, ein Grund für viele, wie für Bulthaupt, den grossen Fehler zu machen, den schon Horaz in seiner bekannten Satire geisselt. Irgendwo muss es fehlen, irgend etwas muss daran auszusetzen sein und wenns noch so gesucht ist. Also sehen wir, was er zu bemängeln hat: „Der oft erörterte wunde Fleck des Ganzen hängt aber mit der Neigung des Dichters, aus der Liebe ein Problem zu machen, wieder auf das engste zusammen und ist leider ebenso unheilbar, wie unentschuldbar.“ Hebbelprobleme sind eben Begriffe und Vorstellungsreihen, Gedankengänge und Ideen, die bei Bulthaupt fast immer auf eine wirklich grandiose Verständnislosigkeit stossen, weil er einmal überhaupt Gegner der Problemstellung im Drama ist und sich zweitens nie die Mühe gegeben hat, genau auf die Absichten und

Ideen des Dichters einzugehen, der eben doch Zeit seines Lebens einen so eigenen Weg gegangen ist, dass es einem harmlosen und einfachen Spaziergänger, der Höhentouren nicht gewohnt ist, nicht so leicht fallen könnte, ihn ohne Mühe nachzuwandeln. Die Liebe ist eines der grössten Probleme überhaupt und eine Dramaturgie, die es für einen Fehler hält, aus der Liebe überhaupt ein Problem zu machen, ist eben so einseitig und veraltet, dass sie heute nicht mehr für voll genommen werden kann.

Und nun gar die Begründung! Es soll unnötig und sogar unmöglich sein, dass sich Klara dem Leonhard hingegeben hat. Natürlich eine Theaterheldin und „Idealgestalt", die zwei Akte lang die Tugend im Alltagskleide posiert und im dritten Akt Anfälle von akutem Theateredelmut bekommt, bis sie sich schliesslich als halbverklärter Engel aus der Welt zurückzieht, ist sie nicht; sondern ein einfaches Kind ihrer Kreise mit all den ererbten Anschauungen, an denen sie, weil eben besser als der Durchschnitt, zu grunde geht. Die Ehe als Versorgung, ist denn das nicht das Ziel der meisten Mädchen aus Klaras Kreisen! Das ohne Liebe sich geben, aus Klugheitsgründen, das ist hier das Problem. So denkt und handelt Klara, eben als Tochter ihres Vaters. Nun kommt die Liebe, der „Versorger" stellt die Kabinettsfrage; was ist da für Klara unnötig, was ist an dem ganzen Geschehnis unmöglich. Streiten könnte man noch über die Hingabe ohne kirchlichen Segen; allein auch das entspricht ganz den Anschauungen einer grossen Anzahl von Standesgenossinnen Klaras. Das muss man zugeben, wenn man mit offenen Augen die Dinge betrachtet; somit fällt auch der letzte Einwand und „Maria Magdalena" ist und bleibt eines der besten Dramen der ganzen Weltliteratur.

Alles was in diesem bürgerlichen Trauerspiel auf einen so verhältnismässig engen Raum zusammengedrängt wurde, dieser ganze ungeheure Stoff der „bürgerlichen

Moral und Weltanschauung" beschäftigte Hebbel noch weiterhin; er hatte doch noch nicht so ganz damit fertig werden können. So nennt er sein nächstes Stück „Julia" selbst einen zweiten Teil zu „Maria Magdalena". Schon das Vorwort zu Maria Magdalena enthält eine Art Programm für die Zukunft und am 29. März 1844 schreibt er an Charlotte Rousseau: „Nun werde ich zunächst den Moloch, das furchtbarste meiner Stücke ausführen, dann den Christus. Damit wäre die erste Abteilung des grossen Dramas, das ich beabsichtige und von dem die einzelnen Stücke gewissermassen nur Akte sind, geschlossen und von der Komödie der Vergangenheit könnte ich zur Komödie der Gegenwart übergehen. Diese wird in drei Stücken abgetan und dann gehe ich in der Tragödie „Zu irgend einer Zeit" auf die Komödie der Zukunft über. Ich denke nämlich nicht Theater- oder Lesefutter zu liefern, sondern in einem einzigen grossen Gedicht, dessen Held nicht mehr dieses oder jenes Individuum, sondern die Menschheit selbst ist, und dessen Rahmen nicht einzelne Anekdoten und Vorfälle, sondern die ganze Geschichte umschliesst, den Grundstein zu einem ganz neuen, bis jetzt noch nicht dagewesenen Drama zu legen."

Diese Ausführungen sind vielleicht etwas überschwänglich; man erkennt aber deutlich was er wollte: Vertiefung des Dramas, wie ichs im ersten Teil dieser Abhandlung schon nachwies, Ideen, Probleme, nicht nur schöne Szenen, schöne Bilder und schöne Worte.

Und — hat er dieses Ziel auch nie erreicht, weil er zu bald abgerufen wurde, weil nicht alles reifen konnte; so klingt es doch wie ein fester Lebensplan, zu umfassend vielleicht für den Einzelnen; aber teilweise, wenn auch mit Abwegen und Seitensprüngen, teilweise ist er ihm doch gefolgt.

Zunächst allerdings tritt eine Pause ein; gefeiert hat er aber nicht, im Gegenteil, eine Fülle von Entwürfen stammt gerade aus diesen Jahren; die grösseren wollen wir kurz ins Auge fassen.

Zunächst kommt hier das aus dem Jahre 1842 stammende Fragment „Fiat iustitia pereat mundus“ in Betracht, in dem er das wahre Wesen der menschlichen Gerechtigkeit in ihrem Konflikt mit der ewigen einmal recht darstellen wollte: ein Richter lässt einen Menschen hinrichten wegen eines Mordes, den er unwissentlich selbst begangen hat. Mehr erfahren wir nicht über den Stoff, der bald wieder aufgegeben wurde.

Das nächste grössere Fragment ist „Der Dichter“; es hat Hebbel 20 Jahre lang beschäftigt und, um es gleich zu sagen, wäre wohl ein sehr bedeutendes Werk geworden. Seine eigene, manchmal verzweifelte Lage brachte ihn zu dem Stoff: Ein armer, grosser, aber noch unbekannter Dichter verkauft in höchster Not sein Werk an einen reichen nach Dichterruhm dürstenden Nebenbuhler und verspricht zeitlebens unerkannt zu bleiben. Diese Idee taucht ihm in Paris auf; gleichzeitig kommt dann die Motivierung der Tat: Um Weib und Kind nicht verhungern zu lassen. Dazu kommen später noch einige Gedankensplitter über das Wesen des Dichters (1850 und 1851). Dann scheint der Stoff wieder liegen geblieben zu sein, bis er kurz vor dem Tode Hebbels, Anfangs März, noch einmal aufgenommen wird in historischer Fassung: Richelieu und Corneille. Das scheint mir ein untrüglicher Beweis dafür, dass Hebbel den Stoff noch einmal aufnehmen wollte; er hat sich auch damals mit „französischen Memoiren aus der Zeit Richelieus und mit Poetenbiographien beschäftigt“. Damals scheint ihn auch nur der ihm unsympathische Charakter des „grossen Corneilles“, der in seiner Kriecherei dem Kardinal gegenüber alle Mannes- und Künstlerwürde vermissen lässt, von einer Behandlung bezw. Ausarbeitung dieser Idee abgebracht zu haben.

Gleichfalls bedeutender ist die Idee seiner Komödie „Zu irgend einer Zeit“, die schon oben aufgeführt wurde. Aber auch dieses Fragment gelangte über Anfänge nicht hinaus. Hebbel wollte offenbar von einem hohen poeti-

schen Standpunkt aus eine Komödie der Menschheit schreiben; der Held sollte der Mensch sein. Die gesamte Wissenschaft, Religion, Politik spielt mit herein; aber es fehlt auch die geringste Notiz darüber, wie der gewaltige Stoff in eine Form gegossen werden sollte. Bald nennt ers Komödie, bald Tragödie, gestalten wollte es sich aber nicht.

Ein anderer Stoff, der ihn verschiedentlich beschäftigte, ist das Königsproblem; Hand in Hand geht damit die Betrachtung der Zerrüttung und das Verderbnis der oberen Kreise mancher Länder, so z. B. der Fall des Herzogs von Choiseul, der seine Gattin ermordete, um ihre Erbschaft antreten zu können. Das Jahr 1848 wirkte natürlich auch befruchtend auf diese Idee, so kam die gleichfalls Fragment gebliebene Arbeit „Das erste Todesurteil" zu stande. Aber bald erweitert sich der Konflikt: Zwei Todesurteile: Ein guter, aber etwas beschränkter Fürst kommt in die Lage Todesurteile vollziehen zu lassen. Der eine Verbrecher ist ein Mann aus dem Volke, der sein treuloses Weib tötete; der Andere ist der Sohn des ersten Ministers, der gleichfalls sein Weib tötet, aber wie der Duc de Choiseul etwa, ohne rechtlichen Grund. Alle Günstlingswirtschaft, weltliche Gerechtigkeit, Standesvorrechte spielen herein. Von diesem Stück sind sogar kurze Szenen vorhanden; vollendet wurde es gleichfalls nicht.

Aus den Jahren 1848—1850 stammt das nächste grössere Fragment „Die Schauspielerin"; von ihm besitzen wir einen ganzen und einen halbvollendeten Akt. Sein Verkehr mit den Wiener Künstlern mag ihn auf den Stoff gebracht haben, auch sein damals beginnendes Liebesverhältnis mit Christine Enghaus, seiner nachmaligen Gattin. Am 12. April 1846 schreibt er die Grundidee des Stückes nieder: „Ein Mensch, der ein Mädchen verführt und verlässt, sie aber erst später, als er sieht, wie sie ihr Unglück erträgt, wahrhaft zu lieben anfängt und nun von ihr zurückgestossen wird." Das Problem der grossen Liebe hat er später in Herodes und Mariamne wie-

der aufgenommen, viertieft und im historischen Gewand natürlich ganz anders durchgeführt. Die Schauspielerin wäre mehr ein Thesen- und Gesellschaftsstück à la Sudermann geworden. Diese dramatische Gattung lag aber Hebbel weniger und so mag schon der Umstand ein Grund dafür gewesen zu sein, warum er es unvollendet liess.

Nach einigen fast nur skizzenartig hingeworfenen Entwürfen, unter denen „General York", „Luther" und „Struensee" interessieren dürften (insbesondere sein Luther wäre ein grosses Werk geworden nach dem kleinen Entwurf zu schliessen, wonach er ihn „durchaus naiv, fast im Chronikenstil" durchführen wollte als Glaubenshelden), wendet er sich endlich im Jahre 1849 dem lang schon im Geist entworfenen „Moloch" zu, der leider auch Fragment bleiben sollte, wenn auch sein grösstes und bedeutendstes.

Das Thema des „Moloch", die Absichten und Pläne, die der Dichter damit verfolgte, habe ich oben schon gestreift und betont, dass der Stoff jahrelang in ihm gährte. Die erste auf dieses Werk bezügliche Notiz stammt bereits aus dem Jahre 1837, wo er die kurze Notiz ins Tagebuch macht: Der Stifter einer Religion, Sujet für ein Trauerspiel. Aus demselben Jahr stammt die Stelle: Man enthusiasmiert sich zweimal für eine Religion (und gerade dann, wenn man ihr am wenigsten Dank schuldig ist), wenn sie entsteht und wenn sie untergeht. Die Entstehung einer Religion zu schildern, deren Grundzüge und Grundgedanken ein ganzes Volk Jahrhunderte lang andächtig verehrt und als sein Höchstes heilig hält, ist zweifellos ein ganz hervorragender dramatischer Vorwurf. Einen speziellen Fall von höchstem Interesse hat H. St. Chamberlein in seinen „Grundlagen des XIX. Jahrhunderts" behandelt, wo er die Entstehung der jüdischen Theokratie nach der babylonischen Gefangenschaft schildert. Eine ähnliche Auffassung vertritt Hebbel, der seine Molochanhänger auch nicht durch einen gläubigen, be-

geisterten Propheten, sondern von einem klugen, schlauen Priester, der mit der Einführung des Molochdienstes ganz andere Zwecke verfolgt, gewonnen werden lässt. Hieram ist über die Bedeutungslosigkeit seines Gottes genau unterrichtet; die Segnungen, die dem Molochdienste entspringen, schafft nicht er, sondern des Volkes Glaube an ein höchstes Wesen. So wird er Stifter der Religion.

Wann sich dieser Plan zum Moloch im Dichter gestaltete, ist nicht mehr festzustellen. Ende 1841 schreibt er, dass Moloch stark in ihm rumort, anfangs 1842 erhofft er sich viel von dem Werk, das sein Hauptwerk werden und zeigen soll, ob er eine grosse Tragödie dichten kann oder nicht, ob er der Zukunft einen Eckstein liefern kann. Aber noch im selben Jahre lässt er ihn wieder liegen und klagt am 30. Januar 1843, dass sich gar nichts Dramatisches mehr in ihm gestalten und ausbilden will, selbst der Moloch nicht, der ihm so nahe stand, dass er ihn mit Händen hätte greifen können.

Eine Szene entstand dann Ende 1846, die er an einen Dr. Kühne schickte und die von diesem auch im Januar 1847 irgendwo abgedruckt wurde; selbst von der gegnerischen jungdeutschen Seite wurde dieses Bruchstück als Teil eines gigantischen Dichterwerkes anerkannt, worauf Campe Anfangs Februar das Stück, das er schon für fertig hielt, verlangte. Aber das hatte noch gute Wege: Erst am 12. Juni 1849 wurde der erste Akt geschlossen und am 25. Oktober 1850 der zweite. Ende Juli 1854 hat er sich wieder mit dem Stoff beschäftigt und zuletzt am 17. Dezember 1861, wo er zu dem Urteil kommt: „Moloch wieder einmal hervorgezogen; schon vergilbt. Der Ton ist zu hoch genommen; ich müsste von vorn wieder anfangen.“

Leider hat er das nicht getan; oder wollen wir sagen, leider kam er nicht mehr dazu. Die beiden ersten Akte, gearbeitet in der Zeit, wo er sich am intensivsten mit dem Stoff beschäftigte, berechtigten zu der schönsten Hoffnung. Aber dass noch alles unfertig, gestalt- und

formlos in ihm gärte, beweisen die Entwürfe zu den 3 letzten Akten, die in jeder Beziehung hinter dem Anfang zurückstehen, trotz mancher herrlichen Idee. So harrt der gewaltige Stoff heute noch seines Meisters. Ob er ihn je finden wird! Hebbel war damals noch zu wenig abgeklärt, vielleicht überhaupt, seiner ganzen Veranlagung nach, nicht dazu geeignet. Die Masse konnte er bereiten, den Stoff sammeln, aber die Form gelang ihm nicht, die Vollendung fehlte ihm. Am bittersten mag ihm diese Erkenntnis selbst gewesen sein, als er sich nach wiederholtem Abmühen definitiv davon abwandte mit dem Bewusstsein, in einem mehr als 20jährigen Kampfe mit dem gewaltigen Stoff unterlegen zu sein. Freilich gelangen ihm dafür in diesen Jahren andere, zum Teil vorzügliche Werke.

Zunächst gehört hierher das „Trauerspiel in Sizilien", ein Einakter, dessen Stoff der Dichter einem deutschen Kaufmann, der sich gleich Hebbel in Neapel aufhielt, verdankt; am 4. August 1845 erfuhr er folgende Geschichte: Ein Mädchen hat sich mit ihrem Geliebten verabredet, aus dem elterlichen Hause zu entfliehen, um den Eltern dadurch die hartnäckig versagte Einwilligung zu ihrer Heirat abzunötigen. Sie tut es eines Abends und trifft vor den Toren der Stadt zwei Gendarmen, die sie fragen, wohin sie will. Sie nennt den Ort und eilt weiter, aber den Kerlen steigt ein böses Gelüst auf, sie verfolgen die Unglückliche, tun ihr Gewalt an und töten sie zuletzt, da sie wissen, dass der Bräutigam bald folgen wird, und da sie ohnedies durch den Anblick von allerlei Schmuck und Kostbarkeiten, die das Mädchen bei sich führt, gereizt werden. Nun harren sie bis der Bräutigam kommt, ergreifen ihn, beflecken ihn mit Blut, führen ihn zum Richter und klagen ihn des Mordes an. Aber der Zufall will, dass ein Obstdieb in der Nähe war, der von einem Baum aus das Ganze angesehen hat. Dieser begiebt sich ebenfalls zum Richter, erzählt, dass die Elenden die Säbel in ihren Hemden abgewischt und den Schmuck

in ihren Stiefeln verborgen haben und deckt so den Frevel auf eine Weise, die den Beweis unmittelbar mit sich führt, auf. Dieser Stoff ist von Hebbel fast nicht geändert worden; nur die Entlarvung spielt anstatt vor dem Richter am Tatorte selbst. Am 26. September 1846 schreibt er: Ein tolles Ding: Ein Trauerspiel in Sizilien habe ich vor 14 Tagen angefangen. Aber schon bei seinem Jahresüberblick am 31. Dezember 1846 meint er, dass es liegen geblieben und wohl auch ferner liegen bleiben wird. Doch teilt er den Plan Bamberg mit, der ihm sehr gute neue Gedanken darüber schreibt, liest es am 3. Januar 1847 wieder durch, arbeitet damals fast schon weiter, liest es am 7. Januar seiner Frau vor und fährt fort, daran zu schreiben, da es auf sie wirkt und schon am 9. Januar wird es abgeschlossen;. am 15. Januar ist dann auch die Abschrift fertig gestellt; am 26. geht es an den Verleger ab. Am 30. Januar schreibt er selbst über das Stück: Das Trauerspiel in Sizilien veranschaulicht die schrecklichste Seite des Polizeistaates, dass die Werkzeuge sich zuweilen umbiegen und zugleich die Extreme der Besitzfrage. Insbesondere sollte auch der Podesta Gregorio einen Typ der verdorbenen Gesellschaft darstellen, den Menschen, der gefühllos und roh alle Genüsse, selbst die edelsten, mit Gold sich erkauft; Anselmo dagegen sollte der am Rande des Abgrunds stehende Bankerotteur werden, der um Geld alles, selbst sein Kind, verkauft. Jedoch sind alle Personen viel zu schemenhaft gehalten, das Ganze, leicht hingeworfen, erscheint uns eher wie ein Gemälde, ohne uns die Probleme deutlich zum Bewusstsein zu bringen.

Interessant ist auch hier wieder die Eigenart Hebbels, eigene Erlebnisse oder Gedanken, die er früher als vollständig selbständige Notizen ins Tagebuch aufnimmt, seinen Personen beizulegen. Insbesondere ist das hier zweimal der Fall: Der Schwindel mit den Türkenköpfen, von denen jeder mit einem Thaler honoriert worden sein soll, den Ambrosio gleich am Anfang erzählt, verdankt

er einem weniger berühmten Bekannten Ewers; am 18. Dezember 1842 bemerkt er die Erzählung im Tagebuch. Die Worte des Ambrosio, Verszeile 372 ff:

> „Kauf mir den Segen ab, verdammter Bube,
> damit ich mich einmal betrinken kann, sonst
> gebe ich dir meinen Fluch umsonst"

finden sich ihrem Gedankeninhalt nach bereits in einer Tagebuchnotiz vom August 1839: „Der Vater, der seinem Sohn mit dem Fluch droht, wenn er ihm seinen Segen nicht abkaufen wolle." So geht Hebbels äusseres und inneres Erleben mit seinem Schaffen Hand in Hand!

Ungefähr in der gleichen Zeit entstand das dreiaktige Drama „Julia", nach Hebbels eigener Aussage eine Fortsetzung zu „Maria Magdalena". Den eigentlichen Anlass zur Behandlung des ganzen Problems von der „entehrten" Jungfrau gab ihm die Lektüre von Bulwers Roman „Ernest Maltravers". Weniger in „Maria Magdalena", als insbesondere in „Julia" ist das Problem von dieser Seite aus wieder angepackt, wenn auch noch verschiedene andere Momente hineinverwoben sind. Das ist einmal die Gestalt des Antonio. Die Idee, die hier in einem Charakter zur Gestaltung kam, finden wir bei Hebbel bereits in einer Tagebuchnotiz vom 6. August 1836, wo die zunächst rätselhaften Worte stehen: „Der Sohn des Räubers". Was er mit diesen hingeworfenen Gedanken beabsichtigte, geht aus der langen Erzählung Antonios im 3. Akt klar hervor. Ebenso viel oder mehr Vorherbedachtes fasst der Dichter in dem Grafen Bertram, der zweiten Hauptperson des Dramas, zusammen. Schon bei seinen Betrachtungen über den frühen Tod seines Freundes Rousseau lesen wir den Satz: „Dass eine Welt so ganz im Stillen verwehen kann!" Etwas später, aber auch schon Ende 1838 schreibt er: „Börnes Bemerkung: „sinnliche Ausschweifung ist öfter Folge, als Ursache körperlicher Zerrüttung" scheint mir . . . . . ihren Grund zu haben." Im September 1840 entsteht die Tagebuchstelle: Manche Menschen: wandelnder Mist.

Dazu kommt eifriges Nachdenken über die Frage, wenn ein Mensch Selbstmord begehen dürfe, die endlich definitiv in einer Notiz aus dem August 1843 dahin beantwortet wird: Eine erlaubte Art des Selbstmordes: Ein Mensch vollzieht wegen Beleidigung der sittlichen Idee ganz in der Stille an sich selbst das Todesurteil.

In diesem Sinne sagt Hebbel, dass er Vieles, was in ihm fertig war, in diesem Werke zu einem ganzen zusammen fasste. Das Stück soll „die Stellung des ausser der Gesellschaft geborenen Menschen vergegenwärtigen, indem es in einem der Hauptcharaktere den Sohn des Verbrechers vorführt, und auf der entgegengesetzten Seite stellt es dar, wie verfallenes Menschenleben sich in unaufgedrungener Anerkennung schwerer Selbstschuld der sittlichen Idee zur unbedingten Verfügung als Sache dahingibt und das Personenrecht schon vor dem Tode opfert."

Ende 1846 wurde das Stück begonnen, am 20. November der zweite, am 29. November der dritte Akt im wesentlichen vollendet. Der eigentliche Schliff fehlte aber noch und aus den Arbeiten für den definitiven Abschluss des Dramas riss ihn die Geburt seines Sohnes, so dass er am 31. Dezember 1846 schreibt: Julie, bis auf einige Szenen vollendet. Erst im Herbst überarbeitet er das Ganze noch einmal, fängt wie von neuem an und vollendet es am 24. Oktober 1847.

So viele schöne, teils herrliche Gedanken und Stellen das Stück aber enthält, ein fertiges Kunstwerk bedeutet auch die „Julie" nicht. Vieles ist unausgeglichen, es gelang dem Dichter nicht, die Fülle von Motiven und Gedanken zu einem harmonischen Ganzen zu vereinen. Wie in ihm selbst alles gärte, so gärt es in dem Stück. Der gewaltige Moloch arbeitete in ihm, konnte selbst nicht reifen. So kann das Ganze, das den Dichter wohl selbst nie ganz befriedigt hat, auch uns nicht befriedigen.

Ein Mangel der Durchführung liegt insbesondere darin, dass der Grund, warum Graf Bertram zum Schlusse

sich doch noch dem Tode weiht, nicht genügend und nicht glaubhaft genug hervorgehoben ist. Durch die edle Tat an Julie hat er menschlichem Empfinden nach wieder ein Anrecht auf Weiterleben erworben. Gesteht er sich das selbst nicht zu, so müssten Gründe hiefür ins Feld geführt werden, bessere jedenfalls, als in der letzten Szene. Wenn er aber deswegen abgeht zum Tode, weil sein morscher Körper ein Weiterleben unmöglich macht, so wäre es unerlässlich, dass er uns dies in wenigen Worten bei seinem Abgang mitteilt.

Die Schäden und Mängel sind nicht fortzudeuteln, sie beruhen grösstenteils auf Hebbels Gemütsverfassung, über die er selbst wiederholt empfindlich klagt. Es war eben eine Stagnation in ihm, die noch lange anhielt, selbst den Moloch nicht vollenden liess, bis ihm endlich in seinem nächsten Drama: „Herodes und Mariamne" wieder einmal ein grosser Wurf gelang. Mochte ihn die Erinnerung an seine erste grosse Leistung „Judith" von neuem auf die jüdische Geschichte hingewiesen haben; oder hat ihn der Gedanke gereizt, Menschen, die längst durch den apodiktischen Schuldspruch der Bibel, in dem die landläufige Moral ihre Wiedergabe gefunden hatte, als erledigt gelten, teils zu rehabilitieren, teils sich in ihre Gedankengänge hineinzuversetzen? Ich weiss es nicht und es lässt sich kaum feststellen. Jedenfalls ist es eine originelle, geniale und sehr moderne Auffassung, die er vertritt. Möglich, sogar wahrscheinlich, dass Herodes nicht so gedacht hat. Aber was sagt das? Wir haben ein Seelendrama vor uns, von so intensiver Wirkung, so fein blossgelegt bis in die tiefsten Regungen des Herzens, dass nur die prinzipielle Gegnerschaft Bulthaupts behaupten kann, es habe dem Hauptkonflikt durch unselige Sucht zum Spitzfindigen und Starren das Herz ausgebrochen.

Wie bei Judith, so konnte er auch hier den Herodes der Bibel nicht brauchen; er hat den stereotypen Bluthund vermenschlicht. Der Schlüssel zum Verständnis des

Stückes liegt in den Versen, die er anfangs 1849 im Tagebuch vorträgt:

„Und glaube mir, dass es Naturen gibt,
Die jeden täuschen müssen, welcher ihnen
Nicht ganz vertraut und die nicht in der Probe,
Nein, durch die Probe selbst, zu grunde gehn,
Weil sie zu zart, zu edel für sie sind."

Herodes und Mariamne ist die ergreifendste Ehetragödie der älteren Literatur, die lediglich in etlichen Ibsendramen und wenigen modernen Werken ihresgleichen hat. Das Vertrauen, der felsenfeste Glaube an sein Weib fehlen Herodes, der nur nach dem Mass misst, das er bei den Kreaturen um sich selbst anwenden muss. Dadurch verletzt er sein reines, stolzes Weib tödlich und richtet sie und sein Glück zu grunde. Das hat Hebbel aus dem anfangs spröd anmutenden Stoff gemacht.

Erst über der Arbeit ist das in ihm geworden, was jetzt vorliegt; das erhellt aus einer Notiz vom 10. März 1847: „Es ist doch eine Täuschung, wenn man glaubt, dass ein Stoff an sich schon etwas sei und dem gestaltenden Geist einen reinen Gehalt entgegenbringe; ich überzeuge mich bei dieser Arbeit zu meiner grossen Satisfikation vom Gegenteil. Ich konnte mich lange nicht überwinden, die Geschichte des Herodes und der Mariamne zu behandeln, weil es mir schien, dass ich dabei zu wenig zu tun vorfände; aber die wirkliche Arbeit belehrte mich eines Anderen. Mit um so grösserem Eifer werde ich fortfahren."

Das hat er denn auch getan und so folgerichtig eine Tat aus der anderen entwickelt, dass wir vor diesem festen Gefüge bewundernd und ergriffen stehen, wie vor wenigen Kunstwerken. Es hat aber auch viel Zeit und Mühe gekostet bis es fertig wurde.

Anfangs Dezember 1846 schreibt er in sein Tagebuch: „Herodes und Mariamne. Tragödie, aber natürlich das ganze Leben des Herodes umfassend." Von da an grübelt er stets über den Stoff nach, wie aus vielen

gelegentlichen Notizen hervorgeht, bis er Ende Januar einen Hauptgedanken der Tragödie niederschreibt: „Einen Zauber sollte wahre Liebe ausüben, den, dass zwei Herzen, die in einander aufgehen, nicht getrennt werden, sondern nur zusammen sterben könnten; das sollte ihre Probe sein und so sehr, dass auch der Entfernte stürbe in dem Moment, wo der oder die Andere gestorben wäre.“

Fast wörtlich spricht diesen Gedanken Herodes am Schlusse des 4. Aktes aus.

Am 23. Februar 1847 wurde die Mariamne begonnen, am 26., 27., 28. wurde daran fortgearbeitet. Am 4. März meint er: „Dies Königsbild kann etwas werden, in den Charakter des Herodes hinein ist aber auch die ganze Bedeutung des Dramas zu legen.“ Am 6., 10., 17., 20. März geht dann die Arbeit fort; am 24. März wird der 1. Akt der Mariamne geschlossen.

Wie tief er auch hier wieder über die allgemeinen dramatischen Grundsätze nachdachte, zeigt eine Tagebuchnotiz über den Charakter des Joseph, der im zweiten Akt eine grosse Bedeutung gewinnt; sie datiert vom 26. März und lautet: „Die Charaktere im Drama werden nur dann mit der höchsten Meisterschaft behandelt, wenn der Dichter, um in der Oekonomie seines Stücks den nötigen Gewinn von ihnen zu ziehen, ihnen gar nicht erst besondere Entschlüsse, d. h. Anläufe zu bestimmten Taten unterzulegen braucht, sondern wenn diese unmittelbar aus ihrer Natur hervorgehen und die gegenseitigen Täuschungen nur aus den gegenseitigen Irrtümern über deren Beschaffenheit und Wesenheit entspringen. So ein Charakter wird mein Joseph in der Mariamne.“

Am 30. März wird dann der zweite Akt begonnen; erst am 22. Dezember des Jahres wird die Reinschrift fertig gestellt, nach grossen Mühen und schweren inneren Kämpfen, wie aus den verschiedenen hier einschlägigen Tagebuchnotizen hervorgeht. Diese Misstimmung hielt bis Ende Juli, wo dann rasch der 3. und fast der

ganze 4. Akt bis 9. August entstanden; am 22. August schloss der Dichter den vierten Akt vollständig ab und am 14. November 1848 verzeichnet er den Abschluss des ganzen Stückes.

Wie auch hier wieder Leben und Schaffen ineinandergehen, zeigt die Stelle im 4. Akt, wo Mariamne von ihrem Traum erzählt. Denselben Traum hatte seine Frau anfangs Juni, also kurz vor Entstehen des 4. Aktes, und er ist in einer Tagebuchnotiz vom 3. Juni genau aufgezeichnet.

„Herodes und Mariamne" ist eines der besten Werke des Dichters. Es steht auf einer seltenen Höhe und ergreift uns bis ins Innerste. Allerdings, grosse Menschen müssen es spielen und grosse Menschen müssen es lesen und hören. Bis jetzt hat es noch immer zu kleine Menschen gefunden, als Darsteller und Zuhörer; daher der relativ geringe Erfolg, den es bis jetzt gehabt hat. Die typischen Angriffe auf dieses Meisterwerk finden wir in bester Vereinigung bei Bulthaupt; sie sollen kurz hier gestreift werden.

Der Mann meint, der Konflikt sei gekünstelt; durch eine Aussprache würde alles erledigt, der ganze Knoten gelöst. O nein; das ist rein logisch. Dieser Einwand ist stichhaltig beim Schillerschen Don Carlos, wo der ganze Konflikt nur durch die Unvorsichtigkeit des Marquis, der seinen Freund im Ungewissen lässt, herbeigeführt wird; eine Aussprache dort würde das Unglück abwenden.

Anders hier: Was Mariamne fordert, ist Vertrauen; ihr gutes Recht, nicht wie die Hofschranzen beurteilt zu werden, nicht unters Schwert gestellt zu werden. Vertrauen aber ist nicht Herodes Sache; er ist angekränkelt von der Fäulnis seiner Umgebung. Was soll hier eine Aussprache! Sie würde dem König das fehlende Vertrauen nicht geben, ganz abgesehen davon, dass Mariamne mit Recht zu stolz ist, darum zu bitten. Mit feinster Logik, tiefstem Empfinden ist der seelische Kon-

flikt entwickelt, nicht gekünstelt; man muss nur nicht zu klein für derartiges Denken sein. Nicht das Schroffe, Unebene, Gebrochene in Hebbels gewaltiger Dichternatur war ein Hindernis für seine dramatische Karriere, sondern die Unreife des Publikums und der Kritiker à la Bulthaupt. Und es ist zu begrüssen, dass Herodes und Mariamne jetzt öfter gespielt wird und als grosses Kunstwerk zu gelten beginnt.

Nicht lange nach Vollendung des Dramas „Herodes und Mariamne" begann der Dichter seinen Rubin, das zweite und letzte Lustspiel, das wir von ihm besitzen. Am 1. April 1849 wird es begonnen, am 5. April der erste, am 19. Mai bereits der letzte Akt geschlossen, sodass sich Hebbel selbst über sein rasches Arbeiten wundert. Selten finden wir bei Hebbel über den Fortschritt der Arbeiten an einem Werk so wenig Notizen, wie hier; er lässt sich nicht einmal über die Grundidee irgendwie aus. Aber es will mir scheinen, als ob dafür mehr das ja frühere, in den Tagebüchern Niedergelegte, Aphorismen, Verwendung gefunden hätte. Schon am 30. Oktober 1836 schreibt er den Satz: „Wirf weg, damit du nicht verlierst" ist die beste Lebensregel. Dieser Gedanke kommt etwas verändert im „Rubin" wieder, als List des Zauberers, der auf diesen paradoxen Spruch seine Hoffnung bei Verzauberung der Prinzessin setzt. Aber auch sonst finden wir viele Reminiszenzen. Zunächst war ihm fürs ganze Milieu des „Rubin" eine Beschreibung des Lebens in der Türkei sehr wichtig, die er am 20. Februar 1837 im Tagebuch glossiert. Fast wörtlich kehren einige Stellen im „Rubin" wieder.

Der Gedanke, dass viele Menschen bereit sind, sofort für den fehlenden Scharfrichter einzutreten (Rubin 882 f.), stammt aus einer Notiz vom 3. September 1840. Die Märchenidee eines Wunderbaumes mit allen möglichen Blüten und Früchten (Rubin 20 ff.) lesen wir schon am 14. Februar 1843 im Tagebuch. Vom 11. Oktober 1845 stammt der Eintrag: „Ein Luftschein; wer ihn nicht

lösen kann, wird von Staatswegen erstickt," welcher im „Rubin" 1127 ff. wiederkehrt. Mehrmals finden wir die Idee (Rubin 1002 ff.), dass es Früchte gäbe, die nur Fürsten essen könnten, während andere Menschen daran stürben: 30. Juni 1846, 10. Januar 1849.

Die Stelle „Mich wundert, dass, wenn ein König stirbt, der Leibarzt nicht jedesmal gehenkt wird", Rubin 967 ff., stammt vom 16. September 1846. Die Szene, wo der neue Pascha von Aegypten gewählt wird, geht zurück auf eine Notiz von Mitte November 1846.

Hebbel glaubte offenbar, all die fein komischen Ideen, die er im Laufe der Jahre gesammelt hatte, hier leicht zu einem einheitlichen Lustspiel verwerten zu können. Allein trotz vortrefflicher Einzelzüge fehlt eben auch hier wieder die Vollendung; das hohe, gesteckte Ziel wird auch hier nicht erreicht. Man wird nicht mit Bulthaupt so weit gehen dürfen, die ganze Idee mit der in den Stein verzauberten Prinzessin zu verwerfen, „weil es nicht glaubhaft erschiene, dass in einen Rubin ein Mensch verborgen sei". Aber all die schönen Einzelzüge machen den „Rubin" noch zu keinem einheitlichen, grossen Kunstwerk. Es ist, wenn ich so sagen darf, auf dem Gebiete der Komödie abermals ein Versuch mit untauglichen Mitteln; das Lustspiel lag dem Dichter einmal nicht.

Ungleich höher scheint mir dagegen das zweiaktige Schauspiel „Michel Angelo" zu stehen. Jedenfalls hat nie ein Dichter seine Philippika gegen seine Kritikaster in so klassische Form gekleidet und so vollendet vorgetragen, als dies Hebbel in diesem Werkchen gelungen ist; auch inhaltlich steht es auf voller Höhe. Im Tagebuch finden wir die einzige Notiz: „Wien, den 18. Dezember 1850. Eben, abends um 8 Uhr, habe ich das Drama Michel Angelo vollendet, das ich vor etwa 4 Wochen anfing." Unter Benützung der bekannten Fabel hat er alles, was er von seiten ungerechter, verständnisloser und neidischer Kritiker einst gelitten hat, in freier, poetischer Verklärung hier wiedergegeben. Frei von jeder Gehässig-

keit geht er hier der Afterkritik und dem kleinlichen Neid gehörig zu Leibe und bleibt dabei doch immer der auf sonniger Höhe stehende, selbstbewusste, aber auch mit Recht auf seine Fähigkeit pochende Autor, der wie in übermütiger Laune von hohem Piedestal herab seine kleinlichen Gegner tüchtig abfertigt. Das Drama ist und bleibt eines der frischesten Werke des Dichters.

Nach einer Ruhepause von etwa ¾ Jahren macht sich Hebbel an sein nächstes Werk. Am 30. September 1851 schreibt er:

„Eben, abends um 8 Uhr, schliesse ich den ersten Akt der Agnes Bernauer, den ich vor 8 Tagen begann. Längst hatte ich die Idee, auch die Schönheit einmal von der tragischen, den Untergang durch sich selbst bedingenden Seite darzustellen und die Agnes Bernauer ist dazu wie gefunden."

Am 14. Oktober wird der zweite, am 26. Oktober der dritte, am 25. November der am 1. begonnene vierte, am 17. Dezember endlich der letzte Akt geschlossen. Obwohl bei dieser letzten Notiz vom Dichter das Wort: Zufrieden, bemerkt ist, schreibt er doch am 24. Dezember: „Erst jetzt, am Weihnachtsabend, kann ich sagen: Agnes Bernauer ist fertig, so lange habe ich doch noch Ratten- und Mäuselöcher zu verstopfen gehabt. Nun, das ist bei alledem doch rasch genug gegangen: in drei Monaten ein solches Stück zu Stande zu bringen, will etwas heissen. Mir ist bei der Arbeit unendlich wohl zu Mute gewesen und abermals hat sich's mir bestätigt, was ich freilich schon oft an mir selbst erfuhr, dass in der Kunst das Kind den Vater, das Werk den Meister, belehrt. Nie habe ich das Verhältnis, worin das Individuum zum Staat steht, so deutlich erkannt wie jetzt, und das ist doch ein grosser Gewinn."

Wie bei allen Werken Hebbels fällt auch hier die starke Originalität auf; das Stück hält sich fern von allen landläufigen Bearbeitungen dieses Stoffes. Lange bevor Hebbel an den Stoff dachte, hat ihn das Problem gereizt.

Die Idee der Agnes, als der Schönheit, die ihren Untergang in sich selbst bedingt, stammt bereits aus einer Tagebuchnotiz vom Januar 1845. Der andere Hauptgedanke des Stückes ist die Darstellung des Verhältnisses zwischen Individuum und Staat. Der alte Herzog, der dem Wohl des Volkes das schöne Weib seines Sohnes zum Opfer bringt, ist nicht weniger Hauptperson als Agnes und Albrecht. Schon im März 1841 erkannte Hebbel dieses Problem, wenn auch etwas geändert, im Opfer Abrahams. So vorzüglich die Idee aber an sich sein mag, hier scheint mir Hebbel einer philosophischen Theorie zu Liebe das Gebiet des Natürlichen verlassen zu haben und bis auf weniges muss hier alles zugestanden werden, was Bulthaupt gegen das Werk einwendet. Der Mord von Straubing lässt sich nie vertreten, Hebbel hätte aus dem staatsklugen Herzog nicht einen Helden machen dürfen, für den er unsere Bewunderung in Anspruch nimmt. Und noch viel weniger hätte Albrecht sich so schnell unterwerfen dürfen. Namentlich das Letztere ist mir unbegreiflich, nachdem der Dichter in einem ganz analogen Fall jeden Gedanken einer Versöhnung von vorn herein ausschliesst, wenn er bei der Betrachtung von Immermanns Alexis folgenden Standpunkt einnimmt: „Höchst verfehlt ist es, wenn er (Immermann) in der letzten Unterredung zwischen Alexis und Peter eine gewisse Versöhnung zwischen Beiden, eine Ueberzeugung des Ersteren, dass Letzterer mit Notwendigkeit handle, herbeiführt; dadurch hat er der Tragödie die Zähne ausgebrochen.“ Und im Folgenden skizziert er kurz diese letzte Unterredung, wie sie seiner Ansicht nach lauten müsste; da wendet mit bitterem Hohn Alexis zuletzt dem Zaren den Rücken.

Was Hebbel hier verdammte, hat er selbst gemacht in Agnes Bernauer und es ist deshalb um so schwerer zu verurteilen. Allerdings darf man nicht mit Bulthaupt soweit gehen, den Tod Albrechts zu verlangen, damit „die Tragödie ihren Abschluss hat“. Bulthaupt vertritt

hier nicht die Vorzüge, sondern die Schwächen seiner „Klassiker“. Das wäre mindestens ebenso verdammenswert.

Der alte Herzog Ernst müsste anfangs als staatskluger Durchschnittsfürst erscheinen und Agnes hinrichten lassen, wie es ähnlich so mancher vor ihm tat. Erst darnach müsste er sein Unrecht einsehen und zerknirscht auf seine Krone verzichten. Albrechts Leben aber müsste fortan der herben Pflicht geweiht sein; Agnes Liebe war die Weihe für seinen Herrscherberuf. Sein Tod wäre sinnlos; im Gegenteil, er will die alten Härten mildern und die alten Tafeln stürzen, nach denen sein Vater richtete, um andere, bessere Zeiten herbeizuführen. Das wäre die einzige befriedigende Lösung des schwierigen Stoffes. Der Weg von Hebbels Auffassung zu dieser wäre nicht so weit; so aber ist er, ungeachtet der grossen Einzelschönheiten diesmal zu tief im Doktrinären stecken geblieben.

Einen vollen Sieg bedeutet dafür wieder sein nächstes Werk „Gyges und sein Ring“, das er im Dezember 1853 in Angriff nahm und am 14. November 1854 beendete. Ein Freund hat den Dichter auf Herodots alte Fabel vom Gyges aufmerksam gemacht. Er las sie und fand, dass allerdings eine Tragödie darin stecke. Freilich, so meint er, „wird die Motivierung der Königin schwer sein“. Am 14. Dezember 1853 wird der erste Akt fertig gestellt; das Stück heisst aber damals noch Rhodope. Die Symbolik des Ringes ist am Anfang offenbar noch nicht so sehr betont. Allerdings scheint ihn ein ähnlicher Stoff schon früher beschäftigt zu haben; das lässt folgende Notiz vom 13. April 1837 vermuten:

„Die Geschichte des letzten Markgrafen von Ansbach, mit dem Ring aus dem Grabgewölbe.“

Was damit gemeint ist, lässt sich nicht feststellen; es muss aber ein ähnlicher Stoff gewesen sein.

Von dem Fortschreiten der Arbeit erwähnt Hebbel wenig. Im Juli 1854 arbeitet er daran. Am 14. November

1854 schreibt er: „Heute habe ich das Trauerspiel Gyges und sein Ring vollendet; ich fing es im Frühling an und brachte bis zur Abreise 2½ Akte fertig, die anderen 2½ Akte sind im Herbst entstanden.“

Er hat den antiken Stoff völlig modernisiert. Die alte Welt bricht zusammen, eine neue Sittlichkeit bricht sich Bahn. (Das ist übrigens bei zahlreichen Dramen Hebbels, am meisten bei den Nibelungen zu beobachten.) Alle drei handelnden Personen, Rhodope, Kandaules, Gyges, sind fähig, die höhere, reine Sittlichkeit in ihrem Wert zu erkennen; allein sie stehen noch im Banne der alten Anschauung und daran gehen sie zu Grunde. Die neuen Anschauungen gipfeln in der Bewertung der Frau. Kandaules liebt sein Weib, behandelt sie aber doch als Sache, die er Gyges, dem Kenner, zeigt. Das verletzt das hochsinnige Weib tödlich. Wäre sie eine völlig moderne Frau, so würde sie, wie ihre Schwester Nora, den Mann, der ihrer unwert ist, verlassen. So aber lebt in ihr auch noch das Ideal orientalischer Weibeskeuschheit. Wer sie ersah, der muss ihr Gatte sein; so muss Kandaules fallen, aber ebensowenig kann sie das Weib des Gyges werden; wenn ihre Ehre wieder hergestellt ist, läuft ihre Lebensuhr ab und sie geht in den Tod. Nur so, in dem Ringen der alten und der neuen Anschauungen ist dieser Konflikt erklärlich; in dieser Richtung aber hat ihn der Dichter meisterlich durchgeführt, so dass „Gyges und sein Ring“ mit zu seinen Hauptwerken zählt.

Auf eine Aufforderung des Komponisten Rubinstein hin schrieb Hebbel das Libretto „Steinwurf“, ein Libretto wie viele, ganz nach der alten Schablone gearbeitet, mit manchmal sehr unschönen Versen. Es ist eigentümlich, dass Hebbel, sonst ein kühner Neuerer, für die neue Richtung in der Musik nur die Bezeichnung „lächerliche Theorien“ übrig hatte. Er war nicht übermässig musikalisch, und kannte von Wagner damals wohl auch nur die Theorien, nicht die Musik. Töne, meint er, drücken

stets nur etwas Allgemeines, nie eine bestimmte Idee aus. So hielt er sich denn auch mit seinem Libretto ganz im Rahmen der alten Schule und lieferte ein Werk, das jede Aehnlichkeit mit seinen anderen Schöpfungen vermissen lässt.

Alle in ihm liegende Kraft fasste er aber zusammen in seinen Nibelungen. Was je an Gedanken und Gestalten in ihm sich regte, hier finden wir es wieder in grossartigster Vereinigung und schönsten Durchführung. Herrliche Bilder und hehre Gedanken machen das Werk aus; Hebbelscher Ideenreichtum paart sich mit Hebbelscher Gestaltungskraft.

Judith, Genoveva, Agnes, Mariamne und Rhodope haben Pate gestanden bei Chriemhildens herrlicher Figur. Albrecht, Kandaules, Gyges haben Siegfried Züge geliehen; Holofernes und Herodes haben in Hagen ihre letzte veredelte Vollendung gefunden. Was je an Erfahrung, Geist, Gefühl und Kraft im Dichter lebte, hat hier mitgeholfen, um ein glänzendes Werk erstehen zu lassen. Jede Person verkörpert eine Idee in dennoch lebenswahrer, realistischer Fassung und das Ganze ist ein Muster von Einheitlichkeit, innerer wie äusserer Harmonie und Stilreinheit.

In seiner Vorrede zum Stück erklärt er seine Absichten genau, die nur darin bestünden, „dem dramatischen Schatz des Nibelungenliedes für die Bühne flüssig zu machen, nicht aber, den poetisch mythischen Gehalt des altnordischen Sagenkreises . . . . zu ergründen oder gar . . . . irgend ein modernes Lebensproblem zu illustrieren.“ Er will gewissermassen hier der Dolmetsch sein, der dem Volk sein grosses National-Epos näher rücken, verständlich machen will. Deshalb hat er jedes willkürliche Aendern am essentiellen Gehalt des Stoffes, das die anderen Bearbeiter so häufig anwendeten, vermieden.

Im Oktober 1855 beginnt er sich ernstlicher mit

den Nibelungen zu beschäftigen. Es soll ein Riesendrama mit zehn Akten werden.

Aber schon vor dem 2. November muss er einen anderen Plan gefasst haben; er bemerkt da den Abschluss des ersten Aktes von „Chriemhilds Leid". Vermutlich hatte er eine Einteilung wie Schiller in seinem Wallenstein vor Augen; wie ja auch die äussere Konstruktion mit dem Vorspiel und den zwei Einzeldramen genau dieselbe des Schillerschen Dramas ist.

Bis Ende 1855 wird auch ein zweiter Akt in diesem Sinne fertig; dann aber reisst ihn eine Erkrankung seiner Frau ganz aus dem Schaffen heraus. Er nennt sich da (am Jahresschluss) „zufrieden mit dem Fertigen, jedoch ohne Vertrauen zu dem Ganzen und zweifelnd, ob er je fortfahren werde".

Am 3. Oktober 1856 schreibt er: „Gestern Abend habe ich den ersten Akt der Nibelungen vollendet, wie er wahrscheinlich bleiben wird. Ich habe mich nämlich entschlossen, anstatt der anfangs projektierten 10 kurzen Akte, 5 lange zu machen und habe den fertigen ersten deshalb durch den berichtigten zweiten erweitert." Bis Ende 1856 war in diesem Sinne auch ein zweiter Akt entstanden, der die nach Meinung des Dichters vortreffliche Hagenszene (jetzt vermutlich die 8. Szene des zweiten Aktes von „Siegfrieds Tod") enthielt.

Gleichzeitig scheint aber ein Plan, den ganzen Stoff wieder in 2 Abteilungen zu zerlegen, wieder ernstlich erwogen worden zu sein. Denn am 18. Februar 1857 berichtet Hebbel: „Heute . . . . habe ich den dritten Akt der Nibelungen-Tragödie und damit die erste Abteilung (Siegfrieds Tod) geschlossen.

Raupachs missglückter Versuch, den ganzen Riesenstoff in ein Drama zu zwingen, mag ihn dazu veranlasst haben, aber auch die Beschäftigung mit dem Stoff selbst, der ihm unter den Händen wuchs.

Hier kommt nun abermals eine Unterbrechung; das Epos „Mutter und Kind" entstand und der Dichter

schwankte zwischen der Fortsetzung der Nibelungen und der Vollendung des Schillerschen Demetrius. Erst im Oktober 1859 arbeitet er weiter und vollendet am 26. Oktober den ersten Akt von „Chriemhilds Rache“. Dabei meint er, es gäbe vielleicht doch noch eine Trilogie. Also muss er den Plan gehabt haben, das, was in Siegfrieds Tod behandelt war, noch einmal in zwei Stücke auseinander zu ziehen. Am 22. November vollendet er bereits den zweiten, am 17. Dezember den dritten, am 7. März 1860 den letzten Akt des Stückes. Seine Hauptarbeit bestand darin, uns die Helden menschlich näher zu bringen; den mythischen Gehalt benützt er nur als Unterlage und liess insbesondere auch alle philosophische Deutungen, wie sie Wagner in so reichem Masse gebraucht hat, völlig bei Seite. Und dieses Verfahren hat reiche Früchte getragen. Schon zu Lebzeiten des Dichters hatten die Nibelungen lebhaftesten Erfolg, den stärksten, den er überhaupt je erlebte, und sie sind auch zweifellos mit sein bestes Werk, das leider wegen seiner Schwierigkeit viel zu wenig auf dem Spielplan unserer Bühnen zu finden ist.

Von den Fragmenten der Wiener Zeit wären zu nennen „Der Turmbau zu Babel“, der es nicht über einige Szenen brachte. Ferner „Vier Nationen unter einem Dach“, ein Versuch, durch Zusammenstellung der verschiedenen Nationaltypen eine Komödie herbeizuführen. Bedeutender sind aber nur „Christus“ und „Demetrius“. Hebbels „Christus“-Entwurf ist sicher einer der ersten Versuche, die Gestalt des Galiläers rein menschlich durchzuführen. Sein Gottesbewusstsein ist lediglich symbolisch, wie im Sinne der Offenbarung zu nehmen, das Göttliche liegt (wie stets bei Hebbel) in der Seele des Menschen. Der Dichter geht sogar soweit, bei der Stiftung der christlichen Religion den Betrug mitspielen zu lassen. Johannes ist ihm der Betrüger, Christus der Betrogene; „alle ersten Wunder durch Johannes veranstaltet“. Christus glaubt selbst an seine

Gottheit, bis ihn Johannes aufklärt. Maria Magdalena wird als Jugendliebe Christi behandelt; aber nur so, dass Maria Magdalena ihn liebt und, weil sie von ihm zurückgestossen wird, in Sünde fällt. (Teilweise dieselbe Idee wie in der „Maria von Magdala“ von Paul Heyse!)

Die Erwägung, dass ein solches Werk ja doch nie den Weg auf die Bühne fände, mag den Dichter abgehalten haben, den Plan weiter zu verfolgen, ganz abgesehen davon, dass er in ihm noch sehr wenig ausgereift war. Ein grosser Teil davon, die Idee des Betrogenen, der im guten Glauben für seine Sache kämpft, ist in dem „Demetrius“ mit hinüber genommen worden und wäre dort wohl zum Abschluss gekommen, hätte der Tod dem Dichter die Feder nicht aus der Hand gerissen. Das ist um so mehr hervorzuheben, als man heute noch allgemein annimmt, der Hebbelsche Demetrius sei lediglich eine Fortsetzung des Schillerschen gewesen. Das Problem des Btrogenen, das von anderen missbraucht wird, während er im guten Glauben für ein Recht kämpft, das ihm nicht zusteht, hat den Dichter lange beschäftigt.

Schon Mitte März 1838 meint er, dass „die Geschichte eines falschen Prinzen, der selbst nicht weiss, was er ist, zu einem Lustspiel höheren Stils einen trefflichen Stoff abgeben könnte“. Die Lustspielidee ist auch beibehalten in einer Notiz vom 21. Januar 1841: „Idee zu einem höchsten Lustspiel: Einer, der sich für einen Prinzen hält und nun nicht weiss, ob er, der selbst über seine Geburt nicht gewiss ist, Versuche machen soll, den Thron zu erobern, oder nicht. Was er auch tue oder unterlasse: Beides ist vielleicht Frevel und Schande, also ein Mensch, der nicht einmal weiss, was für ihn gut oder bös ist. Eine sehr fruchtbare Idee.“ Unbewusst neigt er sich mehr zum geschichtlichen Demetriusstoff mit der Notiz: „Ein Prinz, der nicht weiss, dass er es ist, der in der Verborgenheit erzogen wird, in der Wut einen Mord begeht und nun, da das Gesetz ihn packen

will, da er selbst auch damit übereinstimmt, dass es geschehe, plötzlich erfährt, dass er über dem Gesetz steht; so wie auch diejenigen es erfahren, die ihn packen wollen.“ Endlich, am 31. Dezember 1857 erzählt er, dass er zwischen der Fortsetzung seiner Nibelungen und der Vollendung des Schillerschen Demetrius schwanke und arbeitet bis Ende 1858 zwei Akte aus, „die er aber noch nicht beurteilen kann“.

Bis Ende 1859 ist ein weiterer Akt fertig; dann aber ruht die Arbeit, bis er sie im Herbste 1863 wieder aufnimmt und am 25. Oktober schreibt: „Eine grosse Leidensperiode, die noch nicht vorüber ist, so dass ich sie erst später fixieren kann Aber seltsam genug, hat seit 14 Tagen der poetische Geist angefangen, sich in mir zu regen, es entstanden anderthalb Akte des Demetrius, obgleich ich, durch Rheumatismen verhindert, kaum im Stande war, sie niederzuschreiben, und wenn es so fort geht, darf ich hoffen, das Stück im Winter unter Dach und Fach zu bringen. Wunderlich-eigensinnige Kraft, die sich Jahre lang so tief verbirgt, wie eine zurückgetretene Quelle unter der Erde, und die dann, wie diese, plötzlich und oft zur unbequemsten Stunde, wieder hervor bricht!“

Wie er selbst an seine verschiedenen Freunde schreibt, benützte er die Schillersche Grundidee, aber er erkannte bald, dass er von dem Schillerschen Torso kaum einen Vers brauchen könne. Schillers Demetrius ist in erster Linie ein Bühnenheld, Hebbels Demetrius in erster Linie ein Mensch. Den Unterschied zwischen seinem und Schillerschen Schaffen hat Hebbel bald erkannt und in die Worte gekleidet: „Man könne ebensowenig weiter dichten, wo ein anderer aufgehört, als man da weiterlieben könne, wo ein anderer zu lieben aufgehört habe.“ So wäre auch der Demetrius trotz aller Anfeindungen ein echter Hebbel geworden, hätte nicht kurz vor der Vollendung der Tod dem reichen Schaffen des grossen Dithmarschen ein Ende gemacht.

III. Schluss.

Das ist in kurzen Zügen Hebbels dramatisches Schaffen, seine Theorie und seine Praxis. Es erübrigt nun noch, in einigen Worten zur Kritik über Hebbel Stellung zu nehmen. Verschiedentlich wurde schon oben sein Hauptgegner zitiert und gewürdigt: Bulthaupt. Von seinem Standpunkte aus kann Bulthaupt zu keinem anderen Urteil kommen. Für ihn sind die deutschen Klassiker ein Dogma, und zwar ein unabänderliches Dogma. Sie sind ihm ein Ende, eine Vollendung, die niemand mehr erreichen kann. Ihre Dramaturgie aber erscheint ihm als kein Zweig des weitverzweigten Baumes der Dramatik, der gleich anderen gleich grossen und minder grossen den Baum erst ausmacht, sondern als der Baum selbst oder mindestens als dessen Stamm und Krone und somit unbedingt vorbildlich, unerreichbar, eben als Dogma. Alles, was nach dieser zweiten Blüteperiode deutscher Literatur noch kommt, muss, von diesem Standpunkt aus, Epigonentum sein, bis eventuell eine dritte Blüteperiode käme; und die ist jedenfalls in diesem Sinne noch nicht da.

Das ist ein Standpunkt, der viel für sich hat; je nach einen Höhepunkt dramatischen Schaffens wurde er vertreten von Männern, die auch sonst sich Geltung zu verschaffen wussten. Was Aristoteles für die Griechen war, ist Bulthaupt für unsere sogenannten Klassiker, nur ist er weniger originell und bedeutend wie der Stagirit.

Dieser Standpunkt scheint mir im wesentlichen eine Ueberschätzung wirklicher, aber immer noch messbarer Grössen zu sein. Trotz aller Hochachtung vor Schiller,

insbesondere vor Goethe, muss auch hier der Versuch, ein allein seligmachendes Dogma zu proklamieren, entschieden abgelehnt werden. Unsere Klassiker sind ein Ende, eine Vollendung, aber nicht die Vollendung; sie sind ein hervorragender, bis jetzt einer der hervorragendsten Zweige am Baume der Dramatik. Aber warum soll es nicht auch andere, gleichwertige Formen dramatischer Kunst geben? Führen nicht vielmehr direkt schon von ihnen Spuren zu neuen Wegen? Die Bedeutendsten nach ihnen haben das Problemdrama auf den Schild erhoben. In den Wahlverwandtschaften, den Räubern, Kabale und Liebe, finden wir die Anfänge davon; nur der Stil ist der theatralisch-pathetische unserer Klassizität. Was bei ihnen unbewusstes Schaffen war, wird bei Hebbel zum erstenmal Programm; in Theorie und Praxis vertritt er es, bis Ibsen sein Erbe antritt. Ob mit diesem schon das Ende dieser dramatischen Spezies erreicht ist, wer weiss es? Anscheinend nicht. Noch lebt dieser Stil, trotz der manchmal recht minderwertigen Stilproben, während das Schillersche Drama bereits historisch geworden ist.

Das ist im wesentlichen der Standpunkt, von dem allein aus Hebbel richtig gewürdigt werden kann. Bulthaupt ist Partei, nicht objektiver Kritiker. Dazu kommt, dass ihm die zum Verständnis Hebbels notwendigen Tagebücher und Briefe nur teilweise bekannt sind. Es wurde oben bereits gezeigt, wie Bulthaupt infolge dieser mangelhaften Informierung manchmal zu einer völlig falschen, einseitigen Kritik über die Tendenzen Hebbels kommt; hieraus folgt z. B. die völlig schiefe Auffassung der Judith, des Herodes u. a. Neben der von vornherein einseitigen Stellungnahme Bulthaupts muss also insbesondere noch seine ungenaue Kenntnis des Hebbelschen Lebenswerkes als Grund dafür erscheinen, dass seine Hebbelkritik einseitig und ungerecht wurde und deshalb, trotz vieler richtiger Urteile im Einzelnen, in ihrer Totalität abgelehnt werden muss.

Inzwischen ist Hebbel von begeisterten Anhängern in den Mittelpunkt des literarischen Interessenkampfes gerückt worden. Wilhelm von Scholz und R. M. Werner haben diese Tat vollbracht und ihre Arbeit war von Erfolg begleitet. Allerdings setzte auch sofort die Reaktion ein, und zwar mit ungeahnter Heftigkeit. Wie Scholz und Werner, in ihrer Begeisterung für Hebbel unleugbare Schwächen übersehen, so werden von den Gegnern diese Schwächen zum Vorwand für die völlige Verwerfung des Dichters genommen.

Scheunert und Wütschke nennen Hebbels tragische Gestalten Pfropfreiser auf dem Baum seiner metaphysisch-ethischen Erkenntnis, personifizierte Ideen aus „Mein Wort über das Drama“ und dem Vorwort zu „Maria Magdalena“. Bezüglich der „Julie“, der „Genoveva“, der Lustspiele muss es mindestens teilweise zugestanden werden. Aber in dieser Allgemeinheit ausgesprochen, erscheint es mir als eine ungeheure Uebertreibung. Vor allem: Hebbels metaphysisch-ethische Erkenntnis und Dramaturgie haben auch nach Abfassung der beiden Schriften noch wesentliche Veränderungen erfahren. Insbesondere ist „das Wort über das Drama“ mehr oder minder ein Jugendwerk des Dichters, nach dem er sich durchaus nicht immer gerichtet hat.

Ebenso übertrieben sind Kutschers Angriffe auf Hebbel. Hier wird seine ganze Aesthetik als unoriginell bezeichnet, als eine Auswahl, Abrundung und Vertiefung von Problemen seiner Zeit. Hegels Einfluss ist unverkennbar, gewiss; aber hat Schiller sich dem Einfluss Kants und Fichtes entziehen können? Das ist doch das Wesen des Dichters, dass er die Probleme seiner Zeit künstlerisch gestaltet, veranschaulicht, kurz gesagt, in Kunst umsetzt. Hebbel hat doch auch eigene Ideen! Und die fremden Einflüsse hat er verarbeitet, jeder Satz trägt seine persönlichste Note. Wirft man Hebbel mangelnde Originalität vor, so kann man mit demselben Recht behaupten, dass Hegels Dualismus nichts weiter ist als

eine Vertiefung des Sprichwortes: Jedes Ding hat seine zwei Seiten.

Kutschers zweiter Vorwurf lautet: „Der Dichter hatte nicht Kraft genug, den grossen Plänen des Aesthetikers zu folgen.“ Davon ist zweifellos richtig, dass Hebel nicht alles vollendete, was er plante. Aber war das seine Schuld? Mitten in der Arbeit wurde er abberufen. Und bedeutet sein grosses Programm „Moloch“, „Christus“, „die Komödie der Zukunft“ nicht eine Arbeit für mehr als einen Mann? Er ist ein Prophet der Neuzeit, der Wege weist, die er nicht mehr gehen kann, weil sie zu lang sind für ein Menschenleben. Einen grossen Teil dessen, was er ersehnte, hat er erreicht; der Rest ist sein Erbe an die Nachkommen. Wahrhaft grotesk erscheint da Friedrichs Behauptung, Hebbel habe sich selbst überlebt; die Nibelungen seien des bankerotten Problemdichters Kompromiss mit dem Epigonendrama, er sei nicht zu früh, eher zu spät gestorben. Es ist doch seltsam, dass sich dann der Dichter nach den Nibelungen noch mit Moloch und Demetrius (oder ist das auch Epigonendrama?) beschäftigt. Gerade Moloch gehört ja mit ins grosse Programm. Nein, er hat sich nicht überlebt; den Kämpfenden traf der Todespfeil. Und mit Recht sagt Walzel, dass Volkelts Forderung an die Tragödie von Hebbel erfüllt sei: wir sind durch Hebbels Dramen in dem Bewusstsein, was es heisse, ein Mensch zu sein, reifer geworden.

Trotz der Schwächen ist Hebbels Praxis, seine Dramen also, ein reifes, grosses Lebenswerk, das vor Schiller und Goethe sich nicht zu verstecken braucht als Epigonenwerk, sondern gleichwertig erscheint. Und in seiner Theorie hat er uns ein Erbe hinterlassen, das reiche Früchte bringen kann. Es ist eine schwere Verkennung des Wertes seiner dramaturgischen Ideen, wenn Schapire-Neurath meint, dass seine Werke bestehen bleiben, wenn seine Kunsttheorien nur noch für den Historiker von Interesse sind. Auch sie sind unvergängliche Worte, heute

lebensvoller denn je. Wir haben unser Erbe; wir brauchen nur anzutreten.

Damit soll aber keineswegs einem Hebbelepigonentum das Wort geredet werden. Wege zeigen kann er, Lehrmeister kann er sein — aber leben — um mit den Worten des Dichters zu reden — leben müssten wir aus eigenen Mitteln. Hier erscheint mir die Auffassung, die Samuel Lublinski in seinem Buch „Der Ausgang der Moderne", einem der besten Werke über unsere zeitgenössische Literatur, vertritt, als sehr beherzigenswert. Nach der etwas zu starken Betonung des romantischen Zuges in Hebbel, der mir weit eher als ein Versuch, von der Romantik loszukommen, als zu ihr hinzuneigen, erscheint, gelangt er zu einer durchaus gerechten Würdigung des Dichters, dessen Licht- und Schattenseiten er klar schildert, um zum Schlusse, bei Beantwortung der Frage, was Hebbel für uns noch bedeutet, die Lösung auszugeben: „Im Namen Hebbels auf zum Kampfe gegen seine Nachahmer."

Doch ist im Allgemeinen die Gefahr für eine Ueberschätzung des Dichters bei unserem Volke nicht sehr gross; im Gegenteil, gleich seinem Vorläufer, Kleist, hat er allzulang im Schatten gestanden, obwohl er, als würdiges Gegenstück zu Schiller und Goethe, mindestens Beachtung verdient und in mehr als einer Beziehung Goethe näher steht als Schiller. Nicht so glatt und glänzend, nicht mit so glühender Begeisterung erfüllt als dieser Liebling unseres Volkes, entschädigt er ungeachtet seiner Schroffen und Ecken durch seine abgrundtiefen Gedanken und seine glutvolle Ausdrucksweise. Das Schillerepigonentum hat zur Verflachung geführt; ein gleiches Los wäre wohl einem Hebbelepigonentum beschieden. Aber von Hebbel zu lernen, mindestens ihn ganz kennen zu lernen, könnte den Deutschen wahrlich nichts schaden.

Lebenslauf.

Der Verfasser dieser Arbeit, Wilhelm Karl Ludwig Hagen, wurde am 8. Oktober 1883 zu Neustädtlein a. F. geboren. Derselbe besitzt die bayrische Staatsangehörigkeit und ist protestantischer Konfession. Seine Eltern sind der k. Pfarrer und Distriktsschulinspektor Christian Hagen und dessen Ehefrau Helene, geb. Wolff, beide zu Obernsees wohnhaft. Wilhelm Hagen besuchte die Volksschule zu Neustädtlein a. F., die Gymnasien zu Ansbach und Bayreuth, wo er 1903 absolvierte. Auf den Universitäten zu Erlangen und Berlin studierte er Rechtswissenschaft und Philosophie. Am 1. Juli 1908 bestand er zu Erlangen das erste juristische Staatsexamen und praktizierte sodann am Amtsgerichte Erlangen und am Landgerichte Nürnberg. Im Juli 1909 stellte er die vorliegende Arbeit fertig, mit welcher er am 22. November 1909 promovierte.